وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الأمين دباغين– سطيف –

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

تخصص :الأدب الجزائري

إعداد الطالب: علاوة كوسة

عنوان الاطروحة

أدبية القصة الجزائرية القصيرة

– الفترة 2012/2000 –

أعضاءلجنة المناقشة:

الاسم واللقب :	الرتبة :	الجامعة :	الصفة :
أ.د.امحمد عزوي	أستاذ	جامعة سطيف	رئيسا
د.خير الدين دعيش	أستاذ محاضر أ	جامعة سطيف	مشرفا ومقررا
أ.د.فيصل حصيد	أستاذ	جامعة خنشلة	ممتحنا
د.وافية بن مسعود	أستاذ محاضر أ	جامعة قسنطينة 1	ممتحنا
د اليامين بن تومي	أستاذ محاضر أ	جامعة سطيف	ممتحنا

السنة الجامعية 2016/2015

يشهد أدبنا الجزائري المعاصر حركية إبداعية كبيرة، وتطورا فنيا حثيثا، وتعددا موضوعاتيا كبيرا، في شتى الأجناس الأدبية، وذلك بفضل توفر جملة من المعطيات والظروف المساعدة على تأسيس قاعدة تكون منطلقا لهذا التطور والحراك الثقافي، ومنها المعطيات الثقافية بمؤسساتها وأجهزتها ومشاريعها، وكذا الجبهة الاجتماعية بتميزها عن مراحل سابقة رديئة، عسيرة على المبدع والمثقف عموما.

غير أن المتتبع للشأن الأدبي في الجزائر ممثلا في منظومة من الأجناس الأدبية، يجد أن هناك تباينا واضحا في التعاطي مع المنتج الأدبي من حيث النقد/الدرس والمتابعة، حيث كان للرواية والشعر الحظ الأوفر من الاهتمام خلافا للقصة القصيرة التي كانت أقلّ حظّا في ذلك، فلم تنل إلا الشطر اليسير من الدرس النقدي والمتابعة الأكاديمية، وذلك على الرغم من أن هناك مجاميع قصصية هامة وذات مستوى فنيّ راقٍ تستحق أن يتوقف عندها بالبحث والدرس.

من هذا المنطلق فإنني انطلقت باحثا في هذا الجنس الأدبي الهام، وذلك من خلال تتبع فنيات الكتابة القصصية في الجزائر ممثلة في "القصة القصيرة" من خلال مجاميع قصصية متنوعة، و حصرت دراستي للمجاميع الصادرة خلا ل الألفية الثالثة ، وضبطا بين عامي **2000**م ،و**2012** م،وهي الفترة التي تميزت بصدور أعمال قصصية كثيرة لعوامل مختلفة منها تطور وسهوله عملية الطبع والنشر خاصة خلال تظاهرة "الجزائر عاصمة الثقافة العربية" سنة 2007عن بدعم من وزارة الثقافة،أو حتى من طرف بعض المؤسسات والجمعيات الثقافية عبر الوطن.

حاولت أن أضبط موضوع دراستي وبحثي في مجال القصة القصيرة في جانبها الفني ووسمت الدراسة بالعنوان الأتي:

أدبية القصة الجزائرية القصيرة

- من: 2000 إلى :2012م -

أهدف من خلال هذه الدراسه إلى تتبع "أدبية" هذا الجنس الأدبي من خلال جملة من الإجراءات والطروحات التي تفرضها مثل هذه الأنواع من الدراسات منطلقين من إشكاليات عديدة لعل أهمها :

-فيمَ تكمن أدبية القصة الجزائريةالقصيرة المعاصرة؟ وما الخصائص الفنية التي تنبني عليها؟

- ما المكونات النصية التي تجعل من القصة القصيرة الجزائرية جنسا أدبيا مستقلا عن الأجناس الأدبية الأخرى؟

-إلى أي مدى يمكن الحديث عن تطور فني في القصة الجزائرية ،لدى استعراض سيرورتها منذ الظهور إلى الآن؟

-ما مواطن الثبات والتحول في هذا الخطاب القصصي في ظل إشكاليات التداخل الأجناسي الرهيب في النص الأدبي المعاصر ؟

-إلى أي مدى يمكن الحديث عن تحديد منطقي صارم وثابت للجنس الأدبي الواحد في ظل مشكلات الاختلاط والاندماج والتداخل الأجناسي الذي يسم المنتج الأدبي المعاصر ؟

-كيف تشكلت النصوص الموازية في المجاميع القصصية المدروسة وما وظائفها ودلالاتها؟وما العلاقات بين هذه النصوص فيما بينها وما علاقاتها بالمتن في إطار حوار خِطابي المتن والهامش؟

- ما الإشكاليات التي طرحها الزمن بوصفه مكونا نصيا مهما وما دلالات استعمالاته بتقنياته المختلفة؟وما فلسفة المكان ومرجعياتهوتموضعاته تكوينيا وتشكيليا وجماليا في المتن القصصي الجزائري المعاصر؟

- كيف كان حضور اللغة ومستوياتها وتشظياتها بين المعياري والأدبي؟

- ما هي أهم الظواهر الأسلوبية التي وسمت القصة الجزائرية القصيرة في هذه المرحلة؟

- ما ملامح التجريب الفني فيها؟ وما حدود التداخل الأجناسي الملفت ل لانتباه في النص المعاصر الذي ينحو إلى الموسوعية والشمول والانفتاح الأجناسي؟.

للإجابة عن عديد الأسئلة ومختلف الإشكاليات التي س أجعل منها منطلقا للبحث والتتبع بالدرس الوصف والتحليل، فإنني سأتجه في دراستي هذا إلى التوقف عند أبرز فنيات النص القصصي الجزائري المعاصر خلال هذه

الألفية ممثلا في هذه العينات المختارة لجملة من كتاب القصة القصيرة في الجزائر، وك نت توقفت عند أبرز العناصر الفنية التي تشكل هذا الجنس الأدبي ، انطلاقا من مدخل مفاهيمي يتعلق بالأدبية مفهوما ومصطلحا عند العرب والغرب،مع عرض للمشهد القصصي القصصي الجزائري بين المسار والتحول، ثم أتناول النصوص الموازية التي كانت ذات حضور مكثف متنوع ،متطرقا إلى الفضاءين الزماني والمكاني بكل إشكالياتهما ومقولاتهما داخل النص القصصي ،ثم اللغة بوصفها بيتا وجوديا للإنسان وبيتا فنيا لمكونات السرد القصصي الأخرى، و وقفت عند بعض الظواهر الأسلوبية في المدونة المستهدفة،وملامح التجريب في النص القصصي الجزائري.

لأن مقاربة النصوص تحتاج إلى جملة من الإجراءات المنهجية ومنظومة من الأدوات النقدية، التي يتسلح بها كل من يواجه النص الأدبي، ولأن المنهج النقدي الواحد لا يمكنه الإحاطة بجوانب النص المختلفة، فإنني استعنت بالمنهج التكاملي خلال مراحل هذا الدرس، وذلك حسب ما يقتضيه كل فصل، وما تستدعيه كل زاوية في البحث.

تقوم دراستنا في مجملها على مقدمة فمدخل و خمسة فصول وخاتمة، أما المدخلفقسمناه إلى مبحثين، تطرقت في المبحث الأول إلى مفهوم الأدبية عند الدارسين القدامى والمحدثين،من العرب والغربيين ،أما المبحث الثاني فتتبع ت من خلاله مسار القصة الجزائرية القصيرة وتحولاتها، وعوامل تأخر هذا الجنس الأدبي في الظهور وكافة الصعاب التي اعترضته سياسية كانت أم اجتماعية وثقافية، وعلاقتها بالتطور الفني/الموضوعاتي الذي اكتنفها خلال مراحل عديدة، بداية من مرحلة الاستعمار، إلى مرحلة الثورة، بين قصة الثورة وقصة الثورة، فمرحلة ما بعد الاستقلال حيث سارت العوامل المحيطة نحو اليسر والتحسن وذلك ما انعكس على المتن القصصي الجزائري بوضوح، لتليها مرحلة السبعينات والثمانينات وما عرفته من ملامح التجريب والانعتاق. لتصور قصة التسعينات واقع الجزائري، وتؤرخ للمأساة الوطنية معانقة الفنية والجمالية بتفوق، وذلك ما جسده جيل أكتوبر الثائر ليكون أكتوبر بالفعل ثورة أدبية ثالثة، وصولا إلى قصة الألفية الثالثة وأبرز معالمها الفنية وأعلامها.

تناولت في الفصل الأول النصوص الموازية في المجموعة، لما تكتسيه هذه النصوص المصاحبة للمتن من أهمية بالغة في الدرس الأدبي/النقدي المعاصر.من حيث هي نصوص دالة ومرافقة للنص وعلى علاقة معه، وكان وقوفنا عند مفهوم النص الموازي ووظائفه ومرجعياته وإحالاته ، بوصفه سلطة هامشية توازي سلطة المتن/النص، وعرضنا أقسام النصوص الموازية كمقاربة تطبيقية، ومنهاالعناوين بوصفها عتبات نصية تتصدر الأعمال والنصوص وكونها مفاتيح فنية تساهم في فك مغاليق النص والتوغل في مساحاته الدلالية اللامتناهية ،ومنها العناوينالرئيسة وفرعية و الثانوية، وتتبعنا منظومة الإهداءات بقسميه الرئيس والفرعي ودلالته في النص القصصي بوصف الإهداء نصا موازيا يمثل تواصلا حميما موازيا بين الناص والآخر المهدى إليه ،كانت لي قراءة في خطاب المقدمات والاستهلالات، التي تنوعت بين المقدمات الذاتية والغيرية،وبين الاستهلالات العربية والغربية، معرجا بعدها على خطاب الخواتم/النهايات،المتنوعة بين الزمانية والمكانية.

تطرقنا في الفصل الثاني إلى إشكاليات الزمن في القصة القصيرة الجزائرية ،انطلاقا من مفهوم الزمن وأهميته في العمل الأدبي ،إلى مستوياته تقنياته،حيث تعرضنا للمستوى الأول وهو الزمن والذاكرة/السرد الاسترجاعي،الذي يعتمد تقنية الفلاش باك،متكئا على الزمن الماضي ويعمد فيه القاص إلى تسريد الذاكرة ،ويبدو فيه الارتباط بالماضي جليا،أما المستوى الثاني فوسمته بالزمن القادم/السرد الاستشرافي،الاستباقي، و تطرقت لعلاقةالزمن بالآخر من حيث حوار الزمن بالمكونات النصية الأخرى كاللغة والمكان والنصوص الموازية،وفتحت في مبحث أخيربعض إشكاليات الزمن القصصي،منها إشكالية الزمن بين المقدس/المرغوب والمدنس المنبوذ،إشكالية الزمن بين الأنسنةوالتشيؤ.

خصصت الفصل الثالث للحديث عن المكان بوصفه مكونا نصيا مهما في العمل الأدبي عموما وفي القصة القصيرة على وجه الخصوص، انطلاقا من إشكالية المصطلح –الفضاء /المكان– وما تخلل هذا المبحث المصطلحي في الدرس النقدي من اختلافات ونقاش،و تحدثت عن أهميته كشريك فني في النص القصصي،وكحيز لمسرح الأحداث القصصية حيث تتحرك فيه الشخصيات، وخصصت مبحثا تطبيقيا عرضت فيه أنواع الأمكنة، و تقسيماته على

أساس الثنائيات الضدية، فتنوعت بين أماكن منفتحة وأخرى منغلقة،وأماكن مقدسة أخرى ومدنسة، وبين أماكن واقعية وأخرى عجائبية .

تطرقت في مبحث آخر إلى المكونات المكانية في القصة القصيرة،ومنها المكونات الاجتماعية،الدينية،الثقافية والسياسية فالتاريخية و عرجت في مبحث آخر على علاقة المكان بالآخر كعلاقته بالزمن وجسد النص والشخصية، كما تحدثت عن المكان وجل الأنوثة والذكورة.

حاولت في الفصل الرابع أنأتحسس فنيات اللغة ومستوياتها و ظواهرالأسلوب في المجاميع القصصية المدروسة، أما اللغة فمن حيث أهميتها /مستوياتها، وجدل الفصحى والعامية وتناوبهما حضوريا في المتن ودرجات الحضور، بوصف اللغة مقوما أساسيا في النص القصصي عنصرا هاما في العمل الأدبي، وتطرقت إلى ظواهر أسلوبيةبارزة فيالقصة الجزائريةالقصيرة مثل التناص كاستحضار للغائب من النصوص ، والتكرار ، والخطاب السخرية.

وقفت في الفصل الخامس والأخير عند ملامح التجريب الفني في القصة الجزائرية ا لقصيرة،وذلك من خلال مبحث أول كشفت فيه تداخل الأجناس الأدبيةفي النص القصصي الواحد، كوع من التوجه نحو النص المفتوح/الموسوعي،حيث تضمنت القصة الجزائرية الشعر بنوعيه الفصيح والعامي،والقصة القصيرة جدا والمسرح أيضا،وفي مبحث آخر تحدثت عن سلطة النصوص الموازي والحضور المكثف لهذا الخطاب الهامشي في المتن القصصي الجزائري في هذه المرحلة، وخصصت مبحثا أخيرا للملمح آخر من ملامح التجريب الفني وهو حضور القصة القصيرة جدا كبديل أجناسي جديد، وهو ما يفتح فرضية أن تكون القصة القصيرة معبرا سرديا إلى أنواع سردية أخرى.

رصدت في خاتمة البحث أهم ما خلصت إليه من نتائج واستنتاجات تتعلق بمفاصل البحث كلها،وما بدا لي أجوبة عن أسئلة وإشكاليات طرحتها في مقدمة البحث .

تخللت مرحلة إعداد هذه الدراسة بعضا من الصعوبات ،لعل أبرزها ندرة المراجع والدراسات النقدية التي تناولت المنتج القصصي الجزائري في الألفية الثالثة،وذلك راجع –حسب رأيي – لانصباب الدراسات والبحوث الأكاديمية على الرواية والشعر،لذلك استدعيت دراسات أدبية ونقدية عربية وغربية تناولت القصة القصيرة بالتنظير والتحليل والنقد.

لا يسعني في الأخير إلا أن أشكر الأستاذ المشرف الدكتور خير الدين دعيش،الذي شرفني بإشرافه على هذا البحث،وتوجيهاته ومتابعته الدائمة ليخرج العمل بهذه الصورة،كما لا يفوتني أن أشكر أعضاء اللجنة المناقشة على قبولهم مناقشة هذا البحث،راجيا من الله أن تكون هذه الدراسة زيادة مفيدة للمكتبة الجامعية الجزائرية وإضافة حسنة للأدب الجزائري الذي مازال ينتظر منا الجهد الكبير،والحمد والشكر لله رب العالمين.

المبحث الأول: في مفهوم الأدبية.

حظي النص الأدبي باهتمام بالغ لدى أمم وشعوب كثيرة على مر الزمن وعلى اختلاف ثقافاتها وألسنتها، وذلك لما كان يحمله الأدب من قيم شتى وجماليات متعددة لهذه الشعوب، وظل النص الأدبي محاطا بالسياقات التي أنتجته، أو ساهمت في بلورته لدى المتلقي منذ القديم، واختلف كثيرا في دواعي استحسان نص أدبي دون آخر، بين من ينظر إلى الأدب كمبنى وشكل ومن ينظر إليه من حيث كونه موضوعا، ومضمونا، كما أن مقاربة النص الأدبي

سياقيا بكل ما يسيجه من عوامل خارجية مختلفة، وبين من يقاربه نسقيا من حيث مكوناته وخصائصه الفنية، كل هذا شكل خلافا بين النقاد والدراسين من مدارس نقدية مختلفة الرؤى، وعبر مسافات بعيدة وقريبة.

إن الدرس النقدي المعاصر، اتجه إلى الاحتفاء بالنص مباشرة، من حيث أبنيته الفنية، وخصائصه الشكلية وميزاته التعبيرية، كمقاربة محايثة تبحث في الخصائص والآليات النصية الداخلية التي تجعل من نص ما نصا أدبيا، مركزة على الأدوات الفنية والخصائص الجمالية التي تشكل هذا النص وتميزه عن غيره من نصوص أخرى، أي إنها مقاربات تبحث في "أدبية الأدب".

لقد جرنا البحث في أدبية القصة القصيرة الجزائرية إلى التوقف عند حدود مصطلح "الأدبية" أولا، وكان المدرسة الشكلية "أول مدرسة نادت بأدبية النص الأدبي، فالنص الأدبي ليس مجرد شكل من أشكال الفهم الإنساني، بل هو أولا وأخيرا استعمال خاص للغة، وفقا لخصوصية كل جنس أدبي" [1]، كون اللغة مكونا نصيا رئيسيا يجعل النص الأدبي يتميز عن النص التاريخي، والنص الفلسفي، والنص العلمي وغيرهم، لذا "توجب إعطاء المزيد من العناية لأدبية الأدب ولمكونات الإبداع الفنية والجمالية، والاهتمام به كعالم له بنياته وله مقوماته وعناصره التي تنبع بالأساس من مستويات لغوية وبلاغية وأسلوبية" [2]، تشكله وتميزه وتضمن أدبيته بعيدا عن كل السياقات التي استبعدتها المدرسة الشكلية بصرامة "ولقد جاءت الشكلية لكي تواجه التفكير السائد في نقد النصوص الأدبية، والفنية، والذي يميل إلى علم الاجتماع أو الأخلاق والسياسة... الخ، أكثر من اهتمامه بالعمل الفني ذاته (...) وفي الأدب اهتمت بما يسمى أدبية الأدب"[3].

انصب الدرس النقدي الشكلاني على النص الأدبي من الداخل "وقد أطلق هؤلاء على دراستهم مصطلح Poetique، ليميزوا منهجهم في الدراسة، القائمة على تحليل مكونات النص، عني بقية المناهج التي تنجر وراء

---

[1] نبيلة إبراهيم: فن القصة، ص07 .

[2] محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد المغربي المعاصر، مطبعة أنفوبرانت، المغرب، ط1، 2001، ص01 .

[3] رمضان الصباغ: الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 1998، ص: 329.

عناصر غير أدبية خارجة عن إطار النص معتمدين مبدأ يلخص قولهم: "إن موضوع علم الأدب ليس الأدب، بل الأدبية""[4]، على اعتبار أن أدبية النص الأدبي تحددها المكونات النصية، والخصائص والعلاقات الداخلية للنص، ومن ثمة كانت المدرسة الشكلية قد نظرت إلى النص الأدبي من زاوية مخالفة، إذ "ينبغي أن ينظر إلى الأعمال الأدبية بوصفها نظما دينامية تتحرك فيها بنيات مترابطة، وملتفة حول ما يسمونه بالبؤرة المهيمنة Dominant التي تنظم العمل وتوجهه نحو الخروج عن المألوف" [5]، سواء بين نصين أدبيين من جنس واحد، أو من جنسين مختلفين، إذ العناصر الداخلية، والمكونات والعلاقات داخل النص، زيادة على البؤرة المهيمنة، هو من يضمن أدبية النص ويميزه في الآن نفسه، ولا ينبغي إذ ذاك الحكم على أدبية النصوص إلا بدراسات ومقاربات محايثة تستهدف النص لا سياقاته، وهو ما رمت إليه المدرسة الشكلية في سابقة نقدية للشكلانيين و "لقد كان هدف هؤلاء أن يبحثوا في الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا بالفعل، ولخصوا هذه الخصائص في مصطلح نسموه الأدبية (La Littérarité)، وقد دفعهم التركيز على الأدبية إلى الدراسة المحايثة للنصوص الإبداعية دون النظر إلى علاقاتها، مع ما هو خارجي عنها كحياة الأديب والواقع الاجتماعي والاقتصادي" [6]وباقي المسيجات الأخرى، لأن "علاقة الأدب بصاحبه من اختصاص علماء النفس، وعلاقة الأدب مع المجتمع من خصائص علماء الاجتماع" [7]، وهو مؤشر آخر على موت السياقي لدى المدرسة الشكلانية، وأن أدبية النص الأدبي هي مسألة فنية داخلية لا علاقة لها بظروف وسياقات خارجية هي من مباحث وصلاحيات من يبحثون في قضايا أخرى غير أدبية الأدب، " فمدرسة الشكليين الروس دعت إلى ضرورة التركيز على العلاقات الداخلية للنص (...) وتتكون الأدبية من الأساليب والأدوات التي تميز الأدب عن غيره"[8]، ومن هذه المنطلقات النقدية الجديدة في مقاربة النص الأدبي، "كانت أعمال الشكلانيين الروس منطلق

---

[4] أحمد بيكس:

[5] نبيلة إبراهيم: فن القص، ص: 09.

[6] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص11 .

[7] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص11 .

[8] شكري عزيز: نظرية الأدب، ص182.

اتجاه جديد متكامل في البحث الأدبي، همه الكشف عن الآليات الداخلية لاشتغال الخطاب الأدبي" [9] عن طريق الدراسة المحايثة، وبذلك عرفت وسميت المدرسة الشكلانية، حيث "أطلق عليها خصومها لقب "شكلانية" لأن روادهم اتخذوا لدراستهم مبدأ ثابتا هو: عزل النص عن سياقه التاريخي وما يوازيه، وتم العكوف على النص لذاته بحثا فيه عن الخصائص الجمالية التي تجعل منه عملا أدبيا، بغية استخراج البنية النموذجية، أو البناء الافتراضي السابق على كل عملية إبداع في جميع الأنواع" [10]، ولا غرابة فيما لقب به خصوم هذه المدرسة لأن "الشكلانية Formalism" تعني التمسكل الشديد بالأشكال الخارجية للفنون والآداب، وتعنى بتحليل الأشكال في النماذج الأدبية بالدرجة الأولى، ويركز الشكلانيون على الأسلوب والجوانب الفنية، ويستغنون عن المحتوى الدلالي النفسي أو الفلسفي" [11]، لأن هاته المحتويات من اختصاص مباحث أخرى، وهذا ما تؤكده مقولة إيمانويل فريس وبرنار موريس من أنه "إذا كان العمل الأدبي قادرا ككل عمل فني. على الإفلات من التاريخ الذي يسمح بولادته وحددها، فذلك لأنه لا يكتفي بنقل نوع واحد من المعلومات ولا ينحصر بوظيفة واحدة من وظائف اللغة وبنظام واحد من أنظمة الخطاب" [12]، وفي انفلات العمل الأدب من التاريخي، انفلات وتخلّ عن السياقي عموما في النظر الشكلانية وانكباب على الخصوصية والمكونات الداخلية للنص.

في ذات الاتجاه يرى أحمد بيكيس أن «مصطلح "الأدبية" الذي تربى في كنف الاتجاه الشكلاني الروسي، ذلك الاتجاه الذي نحا بالدرس النقدي نحوا جديدا جعله يتخلص من مؤثرات علم الاجتماع وعلم النفس وعلوم أخرى، ويتوجه إلى دراسة الصفات الأدبية داخل النص، باعتبارها محددا لأدبية الكلام، ومميزا له عن بقية الخطابات» [13].

---

[9] محمد زايد ، ص 65.

[10] محمد زياد: المرجع نفسه، ص64.

[11] أحمد مؤمن: اللسانيات، النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 2007، ص150.

[12] إيمانويل فريس وبرنارموريس: قضايا أدبية عامة، ص75.

[13] أحمد بيكس: الأدبية في النقد العربي القديم، ص07.

كما يرى عبد القادر عميش في معرض حديثه عن مصطلح الأدبية عند الشكلانيين الروس، بأن «النص الأدبي ليس أدبيا بمعناه أو فحواه، وأنه ليس كذلك من حيث نشأته، وما عمل فيها من مؤثرات، وإنما هو أدبي بحكم صياغته وأسلوبه، وطريقة وظيفة اللغ فيه» [14]، وبذلك يبدو اهتمام الشكلانيين واضحا بالمبنى لا المعنى، وبالشكل الأدبي لا المضمون، وهو ما يؤكده سعيد جبار متحدثا عن المقاربات الشكلانية للنصوص الأدبية حيث « القاعدة الأساسية التي تجعل من المبنى موضوع دراستها هي قاعدة شكلانية تجعل من المبنى موضوع دراستها، وتقصي جانب المعنى، معللة ذللك بأن جمالية الأدب أو أدبية الأدب تتجلى في البناء الشكلي الذي يتمظهر فيه الإبداع الأدبي». [15]

إذا كان مصطلح "الأدبية" قد أطلقته المدرسة الشكلانية الروسية على جملة الخصائص التي تجعل الأدب أدبا، وتربى المصطلح في كنف الاتجاه الشكلاني الروسي كما يرى أحمد بيكس، فإن لهذا المصطلح "الأدبية" جذورا في الدرس النقدي – الغربي والعربي القديم –، « ومنذ فن الشعر لرسطو إلى يومنا هذا والمؤلفات النقدية والنظريات الأدبية تسعى إلى إبراز "الأدبية" ومحاولة تبسيط مسالكها أمام الأدباء الشباب، مع اختلاف ظاهر في طبيعة المنطلقات لفهم هذه الأدبية، وفي تصور العناصر التي تُحدد كسمات لها» [16]، حيث اهتم أرسطو من كتابيه "فن الشعر" و"الخطابة"، بدور وسائل الإقناع والأسلوب واللغة وترتيب أجزاء القول في العمل الأدبي، ومن خلال هذين الكتابين «يتبين أنه أول من وضع دعائم مفهوم الادبية المتداولة الآن في الدراسات الحديثة تحت أسماء ومسميات عديدة» [17] حيث «كانت مقاربة أرسطو لمفهوم الأدبية قائمة على المقاربة المتعالية، التي تمنح النص سلطة مطلقة،

---

[14] عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي، ص: 97.

[15] سعيد جبار: من التخييلية إلى الأدبية، ص16.

[16] أحمد بيكس: الأدبية في النقد العربي القديم.

[17] محمد زايد: ، ص50.

ولكن من زاوية منظور المرسل، حيث يصير هذا النص آلية ممارسة التأثير على المتلقي، هذا التأثير يتجه إلى الجانب الوجداني دون غيره من جوانب الشخصية الإنسانية»[18].

كما كان للعرب القدامى اهتمام كبير بالنص الأدبي من حيث خصائصه وبنياته ومكوناته وأساليبه الفنية، والبحث في أدبيته «واعتبرت البداية الفعلية لتأسيس مفهوم للأدبية في التفكير النقدي العربي تنطلق من أعمال بعض العلماء بالشعر ممن اهتموا بروايته، وأخبار شعرائه، حيث حاول هؤلاء تحديد معايير للجودة في فن الشعر لصفة خاصة»[19]، ومن هذه المعايير: معيار اللغة، القول في الأعراض الشعرية المختلفة كما وكيفا، وكذا الانتساب إلى قبيلة معينة، ويبدو اشتغال الدرس النقدي العربي القديم على الشعر اشتغالا سياقيا موازيا للاشتغال على النص من الداخل كلغة وأسلوب ومكونات، و«في التراث النقدي الأدبي العربي القديم تم توظيف مصطلحات متعددة للدلالة على خاصية "الأدبية"، كمصطلح "الشعرية" عند الفارابي وابن سينا وابن رشد والقرطاجني(...) في التراث أيضا مصطلحات أخرى للدلالة على مفهوم الأدبية هي "البيان" و"البديع" والفصاحة والنظم والبلاغة»[20]، ولم تخل كل الدراسات النقدية العربية القديمة للنص الشعري من الاحتفاء بالسياقات المختلفة التي تشكل في رحمها هذا النص، إذ إن «مفهوم الأدبية في النقد العربي القديم في هذه الدراسة يشمل خصائص المرسل والمرسل إليه والرسالة، مع أخذ السياق الثقافي والاجتماعي واللغوي بعين الاعتبار»[21]. وهو ما من شأنه أن يشغل النقاد عن جوهر النص، من حيث التأثر بسياقاته خلال الحكم على النص، أو استفراغ الطاقات النقدية لدى هؤلاء على حواشي النص وجوانبه دون التعمق فيه واستجلاء خصائصه وآليات اشتغال عناصره.

---

[18] محمد زايد: المرجع السابق، ص50 .

[19] محمد زايد ، ص51 .

[20] محمد زايد: ، ص73.

[21] أحمد بيكس ، ص16.

لا يمكن إغفال جهود الجاحظ وقدامى بن جعفر وابن قتيبة في إرساء أرضية نقدية تبحث في أدبية المنتج الشعري القديم، حيث «شكلت آراء الجاحظ المتناثرة في مؤلفاته الموسوعية ومقدمة كتاب "الشعر والشعراء" لابن قتيبة مهادا نظريا وإجرائيا للكشف عن جوانب مفهوم الأدبية في التراث، كان أبرز مظهر من مظاهر تجليها في النص الأدبي تم تأصيله فنيا وفكريا في مسألة اللفظ والمعنى» [22]، هذه المسألة التي جعلت من اللفظ – بوصفه بنية تركيبية صغرى – عماد مقاربة النص الشعري، وعلى اللفظ توجب اشتغال المجيدين في الشعر، لأن المعاني كشريك نصي كانت "مطروحة في الطريق". وقد «عمل علماء اللغة والأدب على تطوير أفكار الجاحظ وابن قتيبة مستفيدين من الثقافة الضخمة الواسعة الأرجاء، المتعددة الروافد التي كانت رائجة في ذلك العصر (...) واستمر مشروع تأسيس مفهوم "أدبية عربية" بعد "بيان" الجاحظ ومقدمة ابن قتيبة، على يد العلماء والأدباء الكتاب، كأبي العباس أحمد بن يحيى المعروف بثعلب بكتابه الصغير "قواعد الشعر"» [23]. أما قدامة بن جعفر فإنه قارب النص الشعري العربي القديم انطلاقا من بنيته اللغوية إذ «درس قدامة عناصره الأربعة على مستويي الإفراد والتركيب وهي: اللفظ والمعنى، والقافية والوزن، وهي عناصر تتجه إلى البنية اللغوية للخطاب الأدبي ومعطياتها الموازية كالوزن والقافية». [24]

لم تسلم النظرية النقدية والبلاغية العربية القديمة من هنات إجرائية، وقصور في المنظومة النقدية حيال النص الشعري، كما يرى ذلك حميد لحميداني الذي عاب على النقاد القدامى وقوعهم في مأزق الأحكام الشمولية والقوانين المعيارية حيث « المشكلة الكبرى التي وقعت فيها النظرية البلاغية العربية (...) هي أنها تحولت عند البلاغيين المتشددين إلى معيار قيمي لقياس أدبية الأدب، والحال أن الإبداع يرفض القوانين المعيارية» [25]، ويشاطره الرأي أحمد بيكس في قوله إن «النقاد العرب كانوا يصدرون عن نظرة شمولية لمكونات العمل الأدبي... فقد أدركوا طبيعة الأدب

---

[22] محمد زايد ، ص54.
[23] محمد زايد: ، ص55.
[24] محمد زايد، المرجع نفسه، ص56 .
[25] حميد لحميداني: ، ص13.

باعتباره خطابا متميزا، فتعاملوا معه على أساس هذا التميز، ووضعوا قواعد حاولوا بها حصر أدبية الكلام»[26] وهم بذلك وقعوا في مأزق المعيارية، والقوالب الجاهزة المسبقة لإبداعات الكتاب التي تتنافى بشدة مع القيد والمعيار المسبق.

إذا كان الدرس النقدي الغربي والعربي القديم قد كان مهادا نظريا وإجرائيا للكشف عن الجوانب المختلفة لمفهوم الأدبية، فإن الدرس النقدي الحديث ازداد اهتماما وبحثا في مفهوم هذا المصطلح، و «لا يمكن ضبط مفهوم الأدبية في دلالتها المعاصرة بمعزل عن الدلالات التقليدية التي تم تطويرها وتجاوزها حيث الأدبية تشمل نظريات ومناهج متعددة في النظر والتفسير ويظل النص الإبداعي بؤرة اهتمامها»[27]. ومن هؤلاء المعاصرين الذين كان لهم فضل البحث والتنظير لمفهوم الأدبية هو جاكوبسون، الذي كان ينظر إلى الأعمال الأدبية على أساس أدبيتها لا على أساس سياقاتها و «يرتبط مصطلح الأدبية Litterarite بصياغة جاكوبسون عام 1919 حيث قال: "ليس موضوع علم الأدب هو الأدب، بل الادبية، أي ما يجعل من أثر معطى، أثرا أدبيا، وهو ما يسمح بتمييز ما هو أدبي من غير أدبي"»[28] وبالمقابل يرى عبد الملك مرتاض أن «ياكوبسون لم يحدد المعايير الصارمة التي يتم الاحتكام إليها لتصنيف العمل الإبداعي إما على أنه أدب، وإما على أنه غير أدب، وذلك بما يشتمل أو بما لا يشتمل عليه من أدبية»[29]، يشترط تودوروف في مقاربة النص الأدبي البحث في خصائص الخطاب الأدبي لا في الأدب ذاته، وهي رؤية مطابقة لرؤية جاكوبسون تجاه مفهوم الأدبية لأن « الأدبية عند تودوروف هي الخصائص المحددة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي وموضوع الشعرية ليس العمل الأدبي في حد ذاته بل استنطاق خصائص الخطاب الأدبي»[30]، تلك الخصائص التي أكد عليها "كانت" في حديثه عن الأعمال الفنية عموما والأدبية خصوصا حيث «اهتم كانت بخصائص العمل

---

[26] أحمد بيكس، ص14.

[27] محمد زايد، ص47.

[28] عز الدين المناصرة، ص73 .

[29] عبد الملك مرتاض، ص70 .

[30] عز الدين المناصرة، ص12.

الفني في ذاته، وفي داخله فهو يرى أن كل عمل ذو وحدة جوهرية فنية، فيها نفسها تنحصر الغاية منه، فالعمل الأدبي والفني له بنية ذاتية وما يجعل منه عملا أدبيا وفنيا هو هذه البنية». [31]

أما في الدرس النقدي العربي الحديث، فنجد أن مصطلح الأدبية ومفهومها قد فتح نقاشا عميقا وبحثا متواصلا، وطرحت في القضية عديد الإشكاليات، ويجدر بنا أن نفتتح هذا النقاش بسؤال وجيه لعبد الملك مرتاض الذي يقول «فإذاكان موضوع علم الأدب ليس هو البحث في الأدب نفسه ولكن في أدبيته، فإن المعضلة الكبرى هي: ما هذه الأدبية؟ وكيف تعرفها تعريفا صارما لا يأتيه الإشكال من بين يديه ولا من خلفه؟ وكيف تهتدي السبيل إلى معالمها فنميزها؟»[32]، وهي أسئلة جوهرية جديرة بالتوقف عندها، لكي لا يبقى الحديث عن الأدبية مجرد نظريات وطروحات تتحدث عن النص ولا تكاد تقترب منه بالدرس والنقد، إذ من غير العلمي أن نتحدث عن خصائص وعلاقات داخل النص، وميزات ومعايير تميز هذا النص الأدبي عن غيره من النصوص الأخرى، وفي الوقت نفسه لا نكاد نعثر لدى هؤلاء المنظرين على قوانين صارمة تحدد ماهية هذه الخصائص والمكونات النصية التي تضمن أدبية النص حتى عند المنظرين الغربيين الذي اشتغلوا على مصطلح الأدبية لم تكد تعثر على هذه المعايير بتحديد دقيق ويرى مرتاض أن «ياكبسون لم يحدد المعايير الصارمة التي يتم الاحتكام إليها لتصنيف العمل الإبداعي إما على أنه أدب، وإما على أنه غير أدب»[33] ومن ثمت فقد ظلت الرؤى النقدية تجاه مفهوم الأدبية تتفق على أن موضوعها ليس الأدب في حد ذاته إنما هي اشتغال على أدبيته، وبذلك يقول عز الدين المناصرة متحدثا عن «علم الأدبية الذي يدرس الخصائص المتعالية في الخطاب الأدبي» [34] من حيث إنها خصائص مكونة للخطاب، وقيم فنية تحكم هذا النص وتسيجه، كما أنها «تحديد للقوانين القبلية التي تمثل قاسما مشتركا بين الأعمال الأدبية» [35] كما يرى أحمد زيد، أما إبراهيم خليل

---

[31] شكري عزيز، ص68 .

[32] عبد الملك مرتاض، ص68 .

[33] عبد الملك مرتاض، ص70 .

[34] عز الدين المناصرة، ص30 .

[35] محمد زايد، ص74 .

فيرى أن الأدبية هي «البحث في ما يتميز به جنس أدبي عن غيره» وذلك [لا يحتاج إلى تراكم تاريخي أو ترتيب زمني، أو بيئي فيكفي أن يهتم الباحث بتتبع القيم الأسلوبية والفنية المشتركة في نوع من النصوص لتميز هذا النوع من غيره][36]، وهو ينتقل بذلك من الحديث عن أدبية الأدب بصفة عامة إلى أدبية كل جنس أدبي على حدة، وأدبية كل جنس تختلف عن أدبية جنس أدبي ثان، فأدبية الرواية مثلا تختلف عن أدبية القصة القصيرة... الخ، بناء على رأي إبراهيم خليل.

ويرى شكري عزيز في كتابه نظرية الأدب، «أن البحث في طبيعة الأدب يعني بيان جوهر الأعمال الأدبية، أي خصائصها وسماتها العامة»[37] وتشكل هذه الخصائص والسمات البنية العميقة للنص الأدبي وإن «هذه البنية العميقة أو هذه الشبكة من العلاقات المعقدة هي التي تجعل من العمل الأدبي عملا أدبيا، أي هنا تكمن أدبية الأدب»[38]، وهو رأي لا يجيب صراحة عن سؤال عبد الملك مرتاض الوجيه «أين هذه المعايير العلمية والموضوعية الصارمة التي تتيح لنا تحديد ماهية الأدبية Littérarité في الأدب»[39].

وإن كان تعريف محمد زايد لمصطلح الأدبية الأقرب إلى الإجابة عن سؤال مرتاض، إذ يرى أن «الأدبية خاصية نوعية تتحقق من خلال مجموعة من المظاهر الفنية داخل الفضاء النصي»[40]، وفصل ذلك قليلا في مقولته: «تقوم الأدبية على تشخيص قوانين الأدب في أي خطاب لغوي بغض النظر عن اختلاف اللغات، فهي تبحث عن البنية المجردة للنص الأدبي (...) وذلك من خلال البحث عن الوسائل الأدبية الموظفة في هذا الخطاب لتجعله في النهاية منتسبا إلى فن الأدب».[41]

---

[36] إبراهيم خليل، ص15.
[37] شكري عزيز، ص13.
[38] المرجع نفسه، ص177.
[39] عبد الملك مرتاض، ص69.
[40] محمد زايد، ص383.
[41] المرجع نفسه، ص48.

إن للنص الأدبي سلطته المستقلة عن كل سياق خارجي، سلطة مستمدة من داخل النص حيث العلاقات الداخلية التي تحكم أجزاء النص، ومكوناته هي من تكسب النص سلطة التأثير في المتلقي، الذي يعتبر شريكا في العمل الأدبي ولو في مرحلة تالية لمرحلة إنتاج النص، ولا يتعارض ذلك مع مفهوم "الأدبية" لأن «خرق التوقع والخروج عن المألوف معيار مؤسس كي يحقق النص أدبيته» [42]. وذلك لأن «المتلقي يشكل سلطة تنضاف إلى سلطة النص وقوانين الكتابة واللغة لتزيد من معاناة الأديب وتجعله يفكر في أكثر من اتجاه وكأنه لا يعبر عن عوامله الخاصة به، وإنما عن العوامل الخاصة بالمتلقي» [43]، وبالتالي يصير الحوار الإبداعي بين أفق الكتابة لدى الأديب/ المبدع/ الناص وبين أفق التوقع/ الانتظار لدى المتلقي، حيث «لا يمكن الحديث عن أدبية الأدب، شعره ونثره دون التطرق لأحد أطراف العملية الإبداعية ألا وهو المتلقي، لأنه هو المعني بالتواصل الذي يهدف الأديب إلى تحقيقه عبر إرساليته/ النص الأدبي، ثم إن المتلقي/ القارئ هو الذي يمنح النص الأدبي وجوده الفعلي. إذ لا كينونة له خارج فعل القراءة»[44]. وهذا لب ما أصرت عليه النظرية الأدبية المعاصرة، لدرجة أنها جعلت من القارئ ذا سلطة لا تقل أهمية عن سلطة النص والناص معا، وصار المتلقي منتجا آخر للنص المتلقى.

ارتبطت الأدبية لدى الدارسين بالأطراف الثلاثة التي تشكل اركان العملية الإبداعية وهي الناص، والنص والمتلقي ويرى محمد زايد بأن الأدبية تهتم بالنص من زوايا ثلاثة على الأقل، تشكل أركان عملية التفاعل الحاصل بين أطرافها في سياق التداول والتخييل والجمالي وهي:

- زاوية علاقة النص بمنشئه.
- زاوية علاقة النص بذاته بحيث يعتبر بنية لغوية مستقلة لها آليات اشتغالها الداخلية وما يوازيها؛ الصوتية والصرفية والتركيبية والبلاغية.

---

[42]

[43]

[44] أحمد بيكس، ص53.

- زاوية علاقة النص بمتلقيه، فالمتلقي، هو الذي يفك شفرة النص، ويحدد دلالته، ويقيس مدى خرقه أو تطابقه مع أفق انتظارات قرائه» [45]، ويتحقق هذا اللقاء بين افقي الكتابة والانتظار في أولى الخصائص التي تسم النص الأدبي وتضعه في إطاره الأجناسي الذي اشتغل الناص على الكتابة وفق خصائصه وأدبيته، واستقبل المتلقي النص ذاته وفق هذا التجنيس الأدبي، حيث إن «أول ما يواجه القارئ في تلقيه النص هو الوسم الأجناسي، لأنه علامة ثمينة تفتح افق انتظار يراعي طبيعة تمثل الكاتب لحدود الجنس الأدبي الذي يرتاد فضاءه»[46]، كان يكتب على صفحة غلاف العمل الأدبي: رواية، أو شعر، أو "قصص" أو "مسرحية"، فيتناولها المتلقي على أساس هذا الوسم الأجناسي، لأن «ضبط الجنس الأدبي عملية أولية تشغل بال الكاتب بقدر ما تثير اهتمام المتلقي، ونتيجة لذلك يتم التنصيص في الغالب، وفي موضع الغلاف عادة على الجنس الذي ينضوي ضمنه الأثر». [47]

يتبين من خلال ما سبق، أن الأدبية تراعي أطراف العملية الإبداعية بداية بالأديب بوصفه «صانع الأدب، فهو الذي يمنحه أدبيته، التي تعتبر بمثابة الروح في الجسد، من خلال تصرفه في اللغة والأساليب، فمؤهلاته الفنية وقدراته التعبيرية ومواهبه الأدبية هي الطاقة التي يحول بها الكلام من إطاره العادي إلى مستوى أدبي رفيع به جودة وحسن وطلاوة»[48]

ويؤكد ذلك أحمد بيكس إذ يرى أن «الأدبية باعتبارها سمة لما هو أدبي ترتبط بعناصر متعددة وتتدخل في تحديدها اعتبارات عدة، وتقتسمها عناصر هي الأديب والنص والمتلقي». [49]

---

[45] محمد زايد، ص103 .

[46] أحمد فرشوخ، ، ص78.

[47] البشير الوسلاني، ص431 .

[48] أحمد بيكس، ،ص19 .

[49] أحمد بكيس، ص02.

ولأن بحثنا يتناول أدبية القصة القصيرة الجزائرية على وجه التحديد، فإننا سنحاول الوقوف عند الآراء النقدية المختلفة حول أدبية هذا الجنس الأدبي تحديدا، وعلى ما يطرحه هذا الجنس الأدبي من إشكاليات في المصطلح كتجنيس، وعلى صفة "القصر" التي التصقت بهذا النوع من القص وعلى مكونات النص القصصي القصير وخصائصه التي ينفرد بها ويتميز عن بقية الأجناس الأدبية السردية الأخرى كالرواية والملحمة... الخ. إذ «القصة القصيرة ليست مجرد قصة تقع في صفحات قلائل، بل هي لون من ألوان الأدب الحديث (...) له خصائص وميزات شكلية معينة»[50] من شأنها أن تضمن أدبيته، ولقد اهتم النقاد والمتخصصون في شأن هذا الجنس الأدبي بالبحث عن هذه الخصائص والميزات، وقد أملت الضرورة القصوى ذلك، لكي لا يذوب هذا الجنس الأدبي بين أجناس أدبية أخرى وفي ذلك يقول خليل إبراهيم ذياب «ومن هنا نجدنا ملزمين بتحدثد أهم المقومات الفنية والجمالية للقصة القصيرة التي ينبغي أن يلتزمها مبدعوها ونقادها على السواء لتتحد لها هويتها المستقلة عن سائر الأنماط الأدبية المشابهة»[51]، وهذه الهوية المستقلة إنما هي القوانين والخصائص الداخلية التي تحكم هذا الجنس الأدبي، ومن ثمت فإن تسمية هذا الجنس الأدبي بالقصة القصيرة ليس أمرا اعتباطيا إنما يرتكز على نظرة نقدية تتجه إلى جوهر النص القصصي وطبيعته حيث إن القصة القصيرة « هي قصة من حيث إنها تتبع أحداثا وشخصيات في فضاء زماني ومكاني، وهي قصيرة من حيث كونها تشغل حيزا أقل بالضرورة من باقي فنون السرد، فقد أسبغت سمة القصر هذه على هذا النوع سمات فنية وتقنية يمكن الانطلاق من كونها مميزات للنوع الأدبي» [52]، وإذا كان هذا الرأي يبرر تسميته هذا الجنس بالقصة القصيرة لقصر الحيز الذي تشغله مقارنة بفنون سردية أخرى كالرواية فإن فرانك أوكنور فسر التسمية من وجهة نظر مغايرة تماما، إذ «ليست القصة قصيرة لأنها صغيرة الحجم، وإنما هي كذلك لأنها عولجت علاجا خاصا، وهو أنها تناولت موضوعها على أساس "رأسي" لا "أفقي"، وفجرت طاقات الموقف الواحد بالتركيز

---

[50] رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، ص01.

[51] خليل إبراهيم ذياب: دراسات في فن القص، ص14 .

[52] هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، ص11 .

على نقاط التحول فيه»[53]، من حيث إن هذا الجنس الأدبي لا يركز على الأحداث الكثيرة ويوزعها على فضاءات عديدة وتتقاسمها شخصيات مختلفة في طرح أفقي شاسع،إنما يكتفي بالحدث الواحد الذي تضيق معه الفضاءات وتتناقص الشخصيات، ليكون الطرح رأسيا وفي العمق، فيتطلب ذلك تكثيفا لغويا شديدا، وأسلوبا خاصا، يميز القصة القصيرة عن أجناس أدبية أخرى. وحتى في النوع الأدبي الواحد، كالرواية، والقصة الطويلة حيث إنه "إذا نظرنا إلى القصة القصيرة وجدنا أن خاصية القصر تمتلك صلاحيته إشارة كبيرة تميز هذا الجنس، ذلك أنه مشترك بين عدد كبير من القصص وهو ما يميز هذا الجنس عن غيره، خاصة الرواية"[54]

رغم أن بعض النقاد قد حاول ضبط الخصائص التي من خلالها تتحدد أدبية القصة القصيرة بوصفها جنسا أدبيا يميل إلى الواقعية، وهو يتسم بمحدودية الحيز أي القصر، والتكثيف وقلة الشخصيات» [55]، إلا أن البعض الآخر من النقاد يعتقد أن «القصة القصيرة موجودة ولكن دون جوهر ومعظم محاولات تصنيفها تلجأ إلى مقارنتها بالأجناس المجاورة لها مثل الرواية، الحكاية الشعبية، الخرافة وحتى الشعر» [56]، وهو طعن صريح من عز الدين المناصرة في أدبية القصة القصيرة، وفي استقلالية هذا الجنس الأدبي بخصائصه وفنياته عن أجناس أدبية أخرى، فهل كان بمقدرة القصة القصيرة فعلا احتلال مكان أدبية تليق بها، وهل يمكن الحديث أصلا عن نظرية أدبية للقصة القصيرة، ترتكز على مقومات هذا الجنس الأدبي؟ «وفي الحق أن القصة القصيرة قادرة على تحقيق مكانة أدبية سامقة في سلم الأنماط الأدبية الإبداعية عندما يحرص مبدعوها ومن ورائهم نقادها على التزام الطرائق الفنية الصحيحة في إبداعها، غير خالطين لها بغيرها من ألوان الإبداع الأدبي، وهذه الطرائق أو الخصائص تقوم على مظهرين: مظهر القص وعناصره المتعددة، الحديث والشخصية والحبكة والحوار والسرد والعقدة والحل والزمان والمكان، ثم المظهر الانطباعي/ وحدة

[53] فرانك أوكنور: الصوت المنفرد، ص8-9 .

[54] عز الدين المناصرة، ص84.

[55] عز الدين المناصرة، ص86.

[56] المرجع نفسه، ص81.

الانطباع الذي تحققه القصة القصيرة في العادة لعدم تعدد الأحداث، وتنوع الشخوص فيها» [57]، ومن خلال ما سبق يتبين أن أدبية القصة القصيرة مرهونة بالتزام الطرائق الفنية الصحيحة في إبداعها، والحرص على مكوناتها وخصائصها التي تميزها عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، ولكي تشتمل بهويتها عن سائر النماط الأدبية الأخرى، من خلال بنيتها وشكلها ومظاهرها الفنية داخل الفضاء النصي، وذلك من شأنه أن يجعلها جنسا أدبيا قائما بذاته.

[57] خليل إبراهيم أبو ذياب: دراسات في فن القص، ص13-14.

المبحث الثاني: القصة الجزائرية القصة: النشأة و التطور.

ولقد شُغف الإنسانُ اهتماما بالقصص منذ القديم حيث نجد أن << القصة بمفهومها العام شديدة الصلة بحياة الإنسان اليومية منذ فجر التاريخ ، فلا تكاد تخلو منها حياة أي شعب من الشعوب سواء كانت مدونة أومروية شفاها>> [58]، و ذلك لأنّها كانت تُعنى بسرد تفاصيل الحياة ، و تصويرِ أنماط معيشة الأمم و الشعوب، وحفظ آثار و أيّام الأجيال السابقة .

إذا كانت الفنون الأدبية على اختلافها و تنوّعها تؤثّث المشهدَ الأدبيّ لكلّ عصر، فإنه يمكن القول بأنّ القصّة << تمثل موقفا من الحياة أحسن ما يمثله الشعر أو المسرحية >> [59] ، من حيث إنها تقترب من واقع الإنسان فتعكسه عمقا و لغة ، بعيدا عن غموض الشّعر ، و رمزيّة المسرح.

و قبل أن نلج عوالمَ القصّة الجزائريّة القصيرة ، بكلّ تفاصيلها ، فإننا نحاول الوقوف عند حدود تعريف هذا الجنس الأدبيّ الهام ، و من هذه التعاريف نذكر أنّ << القصّة عرض لفكرة مرّت بخاطر الكاتب ، أو تسجيلُ صورة تأثّرت بها مخيّلته ، أو بسط لعاطفة اختلجت في صدره ، أو كل أولئك مجتمعين ، فأراد أن يعبّر عنها بالكلام ليصل بها إلى أذهان القراء ، محاولا أن يكون أثرها في نفوسهم مثل أثرها في نفسه >>[60] ، كما قد يعبّر بها صاحبها عن عواطف و خلجات غيره ، عندما يتمثل انشغالاتِهم و أحاسيسَهم ، إذ الكتابة فعلٌ ذاتيّ لكنْ في رؤى و طروحات جمعيّة، غيريّة.

و من هذا المنطلق فإنّ << القصة هي سرد حوادث متسلسلة تجري لأشخاص مختلفين في بيئة معينة>>[61] ، فتصوّر واقعهم و تذكُر وقائعهم بروح فنيّة و مسحة جمالية و ذلك أنّ << القصة روح قبل أن

---

[58]- محمد الصديق باغورة : ملاحظات عامة في القصة الجزائرية، محاضرات الملتقى الأول للأدب و الفكر سيدي بلعباس، أيام 25/24/23 ديسمبر 2008، ص30

[59]- فرانك أوكونور : الصوت المنفرد ، ترجمة محمود الربيعي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993 ، ص 23.

[60]- عبد العزيز شرف : الأسس الفنية للإبداع الأدبي ، دار الجيل – بيروت ، ط1 ، 1993 ، ص 155.

[61]- علي بوملحم : في الأدب و فنونه ، ص 120.

تكون مظهرًا ،و فكرةٌ قبل أن تكون حادثة>>[62] : و هو ما يوجب على من اتخذها خيارا أن يُلمّ بكل جمالياتها ، علّه يصيب منها شيئا مما يتوقّعه القارئ.

و في حدود المصطلح دائما قبل تتبّع السّوابق التّاريخية لهذا الجنس الأدبيّ، يمكن القول<<إن مصطلح" القصة القصيرة" لم يتحدد كمفهوم أدبي إلاّ عام 1933م في قاموس أكسفورد >> [63]،و هذا لا يعكس تماما تاريخية هذا الجنس الأدبي،فلقد عُرِفت القصّة منذ القديم عند كلّ الأجناس البشريّة.

أما العرب << فكان لم قصص عربي آخر واقعي ،و يتمثل في أيام العرب، و يدورحول وقائعهم الحربية>>[64]كقصة عنترة العبسيّ ، و"زنوبيا "ملكة تدمر.

و حين ظهر الإسلام لم تنقطع روابط المسلمين بالقصة ، حيث عزّز القرآن حضورَها ، و ضمن بقاءها لديهم، فحينما << أدرك القرآن دورَ القصة في إثارة الوجدان ، و تحريك العواطف ، و جذب انتباه القارئ و السامع ، فجعلها إحدى وسائله في تحقيق غاياته ، من إثبات الوحي ، و تأكيد الرسالة ، و تأصيل الدعوة الإسلامية >>[65] ، على الرّغم من أنّ القصص في القرآن الكريم لم ترِد كلُّها عملا فنيّا مستقلا عَدَا قصة سيّدنا يوسف عليه السلام.

أمّا في أدبنا العربيّ فإنه << لم تنشأ القصة من أصل عربي كالمقامات و القصص الحماسية ، و الحكايات و الأمثال و الخرافات و الأساطير و النوادر ، و إنما ترعرعت بتأثير من الأدب الأوربي مباشرة>> [66] ،و ذلك عن طريق التّرجمة و من أمثلة ذلك قصص المنفلوطي.. << و كانت الجزائر آخر من لحق بالركب و تقدم لنا في هذا المجال ثلاثة قصاص : أبو العيد دودو(...) و الطاهر وطار(...) و أحمد منور(...) >> [67] ، وغبرهم ، و نحن

---

[62]- علي بوملحم:المرجع نفسه ، ص 129.

[63]- خليل إبراهيم أبو ذياب : دراسات في فن القص ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر و التوزيع ، الإسكندرية (د ط-دت) ، ص 11.

[64]- الطاهر أحمد مكي : القصة القصيرة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط6 ، 1992 ، ص 23.

[65]- الطاهر أحمد مكي : القصة القصيرة ، ص 26.

[66]- الطاهر أحمد مكي: المرجع نفسه ، ص 109.

[67]- الطاهر أحمد مكي: المرجع نفسه ، ص 128.

نحاول أن نتطرّق إلى تاريخ القصّة الجزائرية القصيرة ، من حيث نشأتها و تطوّرها ، روّادها و أعلامها ، أشكالها و مضامينها على مدى ثمانية عقود من ظهورها.

و لقد تأخّر ظهور القصّة القصيرة في الجزائر مقارنة بظهورها في دول عربية أخرى ،و قد عدّد الدارسون و المتخصّصون أسبابا كثيرة لذلك ، فلقد << نشأت القصّة القصيرة الجزائرية متأخّرة بالنّسبة إلى القصّة في العالم العربيّ، نتيجة وضع خاصّ و ظروف عرفتها الجزائر دون غيرها من الأقطار العربية ، و قد أحاطت هذه الظّروف بالثّقافة العربية في الجزائر فأخّرت نشأة القصّة >>[68] ،و كان المستعمر الفرنسيّ العائق الأكبر ، و السّبب الأوّل في هذا الحصار المضروب على ثقافتنا العربية في الجزائر ،و على كل ما يسهم و يساعد في تطوّرها و تفعيلها.

و عندما ظهرت القصّة القصيرة في الجزائر و ذلك قي أواخر العقد الثالث من القرن الماضي كانت << القصة في المشرق العربي قد قطعت شوطا طويلا و رسّخت أقدامها بفضل أدباء مشهورين أمثال تيمور و عيسى عبيد(...) و إبراهيم المصري و غيرهم>> [69] ،كما كان لتأخّر القصّة القصيرة في الجزائر أسباب أخرى و لعلّ << السبب الرئيسي لهذا التأخر هو الضعف الثقافي بصفة عامة .الذي كانت تعيشه الجزائر في هذه المرحلة بسبب انقطاعها عن المنابع الحية للثقافة العربية>> [70] إذ لم يكن المستعمر ليسمح للجزائريين عموما ، و المثقفين خصوصًا بالاحتكاك بغيرهم، أو فتحِ جسور الاتصال بهم ، و ذلك اعتقادًا منه بوأد ثقافتنا العربية الإسلامية، و تقويض لحليتنا ، عاداتنا و تقاليدنا، حيث << كان من الممكن أن تستفيد القصة الجزائرية من القصة العربية في غير الجزائر>>[71] ، و لكن<< لم يكن بإمكان القصة الجزائرية أن تولد و تنمو ولادةً و نموًّا طبيعيين في بلد صبّ فيه

---

[68]- عبد الله ركيبي : القصة الجزائرية القصيرة ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا - تونس ، ط 3 ، 1977 ، ص 10.

[69]- عبد الله ركيبي : الأوراس في الشعر العربي و دراسات أخرى ،الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 1982 ، ص 144.

[70]- مصطفى فاسي : القصة الجزائرية القصيرة ، مجلة الثقافة ، عدد 18 ، ديسمبر 2008 ، ص 88.

[71]- عبد الله ركيبي : القصة الجزائرية القصيرة ، ص11.

الاستعمار على اللغة العربية و الثقافة العربية كل ما في جعبته من وسائل الضغط و القهر لمحوها و القضاء عليها..لهذا كان طبيعيا أن تتعثر القصة في نشأتها و تطورها>>[72] ، لهذه الدوافع و الأسباب .

كما أن من المعوقات بالنسبة إلى تأخر ظهور القصة القصيرة في الجزائر ،النظرة و الفهم لمعنى الأدب في الجزائر من طرف الكتاب و المبدعين << فقد كان مفهوم الأدب هو الشعر و الشعر فقط ، و كان الأديب هو الذي ينظم الشعر ، و يتقن صناعته ، و في ظل مفهوم كهذا كان من الصعب أن توجد القصة كفن متميّز له لونه و سماته الخاصة>>[73] ، إذ كان ذلك يتطلّب جهدا أكبر من طرف كتّاب هذا الجنس الأدبيّ الفنّيّ حينها ، و يتطلب أيضا إيجاد أسباب و استغلال كلّ العوامل المساعدة على تطوّر هذا الفن.

و بالفعل فقد << وجدت عوامل أخرى ساعدت القصة على الظهور و التطور لعلّ من أهمها الاتصال بالمشرق العربي(...) كذلك اتصال الجزائر بباقي أقطار المغرب العربي التي لم تمر فيها اللغة العربية –لحسن الحظ– بالظروف التي مرت بها في الجزائر>> [74]. و من ثمّ بدأت تتشكّل أرضية قصصية ،و لكن غير بارزة المعالم ، إذ لا يمكن الحديث عن فنّ قصصيّ واضح ، بكلّ فنيّاته و جماليّاته، << فالقصة الجزائرية ظهرت في شكلها البدائي (المقال القصصي/ الصورة القصصية) و قد ظهرا معًا

في أواخر العقد الثالث]من القرن الماضي[أما القصة الفنية فلم تظهر بدايتها إلا بعد الحرب العالمية الثانية و تطورت بعد ذلك>>[75].

و تذهب عايدة أديب بامية إلى أنّ << أول قصة قصيرة هي " دمعة على البؤساء" كتبها علي بكر السلامي >>[76] ، و قد جعل بعضُ الدارسين قصةَ " فرانسوا و الرشيد" للكاتب محمد سعيد الزاهري أوّلَ قصّة جزائريّة ظهرت على صفحات الجرائد.

[72]- عبد الله ركيبي: الأورا س في الشعر العربي و دراسات أخرى ، ص 143.

[73]- عبد اله ركيبي : القصة الجزائرية القصيرة ، ص 146.

[74]- عبد الله ركيبي : المرجع نفسه ، ص 146.

[75]- مصطفى عبد الشافعي : ملامح من أدبهم القصصي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر و التوزيع ، الإسكندرية 1998 ، ص 162.

و إذا كانت محاولات "علي بكر السلامي" ، و "محمد سعيد الزاهري" خطوتين بسيطتين في التجربة القصصية، فإنّ القصّة << لم تظهر في واقع الأمر بصفتها شكلا أدبيّا فنيّا يفرض وجوده إلاّ ابتداءً من بعض محاولات الأديب المعروف رضا حوحو الذي بدأ يكتب في الثلاثينيات >> [77] من القرن الماضي. و قد ساعده في ذلك << اطلاعه على نماذج عامة من القصة الغربية و خاصة منها الفرنسية ،مع الإشارة إلى أنه كان يحسن الفرنسية التي ترجم منها بعض النصوص ،و أعاد كتابة بعضها الآخر

في شكل قصة>>[78]، و هذا كلّه يكشف عن إمكانات ساعدته في الاطّلاع على إنتاج الآخر ، و الإفادة منه.

و إذا كان هذا الشّأن بالنسبة إلى "حوحو" فإنه لم يكن لينبغي لكثير من معاصريه ، خاصّة مع الحركة الإصلاحية إذ <<حين بدأت القصة في الثلاثينيات على أيدي كتاب الإصلاح بدأت في صورة بدائية ، تبعد بها كثيرا عن القصة بمفهومها الفني الحديث، بدأت في صورة مقال يحمل بذور القصة و لكنه لا يعدّ قصة فنية ، بل نشأ متأثرا بالمقال الديني الإصلاحي في شكله و مضمونه ،و لم يكن الهدف منه هو الفن و إنما مجرد ثوب جذاب تلبسه الأفكار الإصلاحية>> [79] ، إذ يمكن الحديث في هذه المرحلة عن قصة "مؤدلجة" ، غلب فيها الموضوع/ المضمون الإصلاحي و أفكار الإصلاحيين على فنيةِ و جمالية هذا الفنّ الأدبيّ ، حيث << اتّخذت هذه النّشأة القصصية الأولى المتعثرة طابعا إصلاحيا صريحا>>[80]، حال بشكل أو بآخر دون اكتمال فنيّ للقصّة القصيرة و لو ظرفيا.

و عرفت الفترة التالية لظهور القصة القصيرة تطوّرا ملحوظا ،و بالضبط في العقد الرّابع من القرن الماضي حيث نجد أنّ القصة القصيرة << لم تأخذ شكلها القريب من الناحية الفنية إلا في الأربعينيات و من هؤلاء الذين اشتهروا في تلك الفترة "محمد سعيد الزّاهري" و " محمّد العابد الجيلالي" و " عبد المجيد الشافعي" و أحمد رضا

---

[76]- عايدة أديب بامية : تطور الأدب القصصي الجزائري (1925-1967) ، ترجمة محمد صقر ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر 1982 ،ص 07.

[77]- مصطفى فاسي : القصة الجزائرية القصيرة ، مجلة الثقافة ، ص 199.

[78]- مصطفى فاسي :المرجع نفسه ، ص 119- 120 .

[79]- عبد الله ركيبي : الأوراس في الشعر العربي و دراسات أخرى ، ص 145.

[80]- عمر بن قينة : في الأدب الجزائري الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1995 ، ص 169.

حوحو">>[81] ،و غيرهم من الذين اشتغلوا على كتابة القصة في هذه الفترة ففي << أواخر الأربعينيات ، أخذوا يحاولون كتابتها بالفعل ، و بهذا وضعوا لبنة أساسية في هذا الفن>>[82].

و هكذا يبدو لنا من خلال تتبّعنا لنشأة القصّة الجزائرية القصيرة أنّ تطورها واضح متدرّج نحو الفنّية و الاكتمال من عقد إلى آخر ، فلا غرابة أن يكون العقد الخامس من القرن الماضي فترةً هامّة ساعدت على تطور هذا الفنّ ، <<و ذلك لأنه نشأ لدى الكتاب في ذلك الوقت الحافز الفني لكتابة القصة ، فأصبح الكاتب يحاول تحقيق وجوده و ذاته بعد أن كانت كتابة القصة إما لملء الفراغ أو مجرد التجربة>> [83] ، كما أنّ عوامل كثيرة ساعدت و أسهمت في هذا التطور في كتابات القصّاصين ،حيث إنّ <<الإطلاع على الأدب العربي ، و كذا على الأدب المترجم و خاصة عبر المجلات الأدبية أتاح لمجموعة من الطلبة المهتمين و الموهوبين في مجال الأدب الإطلاعَ و الاستفادة قبل أن يتّجهوا بعد ذلك إلى ممارسة الإبداع >> [84] ، و هذا ما كان دليل إيجاب ، و ذا انعكاس فنّي و جماليّ على النّص القصصي.

و لعلّ المتتبّع لسيرورة القصة الجزائرية سيعرف مدى تأثير الثّورة التحريرية الكبرى في القصّة ، و مساهمتِها بصفة فعّالة في تطويرها ، و إعطائِها دفعا قويّا في مسيرتها و مسارها ، فعندما اندلعت الثّورة << تغيّر كلّ شيء فوق الأرض ، و معها مفهوم القصة الجزائرية بمفهومها السليم ، بل كانت الطّفرة التي نقلت القصة من الموضوعات المادية المستهلكة إلى المضامين الثورية المنفعلة بالواقع الجديد ، فالقصة الجزائرية لم تتضح فعلاً و لم تتوفر لها عناصر الفن إلاّ أثناء الثورة و بسببها>>[85].

---

[81]- أحمد دوغان : في الأدب الجزائري الحديث ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1996،1 ، ص 165.

[82]- عبد الله ركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث (1830-1974) ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1983 ، ص 172.

[83]- عبد الله ركيبي : الأوراس في الشعر العربي و دراسات أخرى ، ص 147.

[84]- مصطفى فاسي : القصة الجزائرية القصيرة ، مجلة الثقافة ، ص 120.

[85]- عبد الله ركيبي : الأوراس في الشعر العربي و دراسات أخرى ، ص 148.

و لم يكن تأثير الثورة في القصة القصيرة موضوعاتيا – فحسْب – أو من حيث تغيّر و تجدّد مضامينها و لكن من حيث إنّ << القصة قد خطت خطوات هامة نحو النضوج الفني(...) متخلية بذلك عن تلك المحاولات القصصية البسيطة>>[86] لتجدّد و تتجدّد في أشكالها و مضامينها ، لتكتسب قدرا هامّا من الفنّيّة، و تكون بذلك قادرة على تحقيق اكتفاء جماليّ للقارئ/ المتلقّي. حيث يمكن الحديث عن هذا التفاعل بين الثّورة و القصّة بثورة القصة /قصة الثورة ، فقد << أدّت الثورة المسلحة إلى ثورة شاملة في الفكر و السياسة و المجتمع>> [87] ، و هو ما أدي إلى ثورة في القصة

الجزائرية القصيرة بالفعل، << و قد وجد الكتاب فيها المنبع الخصب الذي يغترفون منه فاستمدوا منها أبطالهم ، من دنيا الواقع وسط الدم و اللهب >> [88] ، و قد كان قبْلَها البطلُ خياليّا ،لا وجود له في أرض الواقع تمامًا ، و البطل أيضا في قصة هذه المرحلة << صار ممثّلا لفكرة وطنية>> [89]تتعلّق بتحرير الوطن ، و الدّفاعِ عنه و حمايتِه. كما << عمّ جوّ الثورة كافة الإنتاج الأدبي و من بينه القصة القصيرة التي استمدت مادتها من وحي الثورة ، فقد حاول الكتاب رفع مستواها الفني حتى تبلغ مستوى الثورة في صفاتها ، و تتماشى مع جوهرها الأسمى و أهدافها الإنسانية التي قامت من أجلها>>[90].

و من هنا يمكن الاعتقاد بأنّ الثّورة التّحريريّة كانت مرحلةَ الانطلاق الفنيّ للقصّة القصيرة ، و أساسًا لبنائها بعد ذلك ،<< فمرحلة التأسيس في خضم الثورة أعلنت ميلاد قصة قصيرة جزائرية مصبوغة بطابع الثورة في كثير من مضامينها >>[91] ، و جعلت الأقلامَ القصصيةَ بعد ذلك تتّكئ على مرجعيّة فنيّة صلبة في مجال القصة القصيرة ، و هو ما انعكس بالفعل على النصوص القصصية بعد الاستقلال ، خاصة و أنّ الجزائر أصبحت تنعم بحريتها ، و

---

[86]– مصطفى فاسي : القصة الجزائرية القصيرة ، مجلة الثقافة، ص 121.

[87]– محمد الطمّار : تاريخ الأدب الجزائري ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 2006 ، ص 523.

[88]– عبد الله ركيبي : الأوراس في الشعر العربي و دراسات أخرى ، ص 168.

[89]– أبو القاسم سعد الله : دراسات في الأدب الجزائري الحديث ،دار الرائد للكتاب ، الجزائر ، ط5 ، 2007 ، ص 59.

[90]– عبد الحميد بورايو : منطق السرد ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1994 ، ص 53.

[91]– حاج محجوب عرايبي : دراسات في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة ، منشورات إبداع ، ط1 ، 1993 ، ص 58.

بدأت تتهيّأ للقصة القصيرة ظروفٌ و عواملُ نجاح و استمرار و تطوّر كثيرة ، حيث << تطورت القصة القصيرة ما بعد الاستقلال بفضل حالة الاستقرار السياسي و الاجتماعي الذي ظهرت معه مؤسسة قوية فاعلة (وزارة الثقافة، اتحاد الكتاب ، هياكل ثقافية ، ملاحق مختصة ، جوائز >> [92] ،كلّ هذا جعل من الحياة الثقافية عموماو الأدبية خصوصا أكثرَ تطورا .

و قد << تعددت مواضيع القصة الجزائرية بعد الاستقلال بين الثورة كماضٍ، و الثورة كحاضر ، و الهجرة إلى المدن أو إلى الخارج ، و المشاكل الاجتماعية التي ظهرت مع الأحداث الجديدة ، و التطورات التي حدثت في المجتمع الجزائري >> [93]، و هو ما أكسب القصةَ القصيرة واقعيةً و صدقا في الطّرح ، و مقاربةً لأبسط ظروف و انشغالات الفرد الجزائري ، و المجتمع عموما في تلك الفترة.

أما في السّبعينيات فقد << ظهرت أسماء جديدة لديها الإرادة و الطموح ، بل تملك ثروة ثقافية تمكنها من العطاء و الإبداع >>[94] ، و كان لهذه الثورة الثقافية انعكاس على النّصوص القصصية التي كتبت في هذه الفترة .

و في مقاربتنا لواقع المشهد القصصي في هذه المرحلة يمكن القول بأنه << تميّزت قصّة جيل السبعينيات في الجزائر بتعدد موضوعاتها و تنوعها ، و بجديتها إلى درجة أن كتابها الشباب كادوا ينسون همومهم و مشاكلهم الخاصة ، و المواضيع التي تخصهم كموضوع الحبّ ، و راحوا يكتبون في الأمور و القضايا الكبرى التي تهمّ وطنهم بصفة عامة ، كما لم ينسوا أن يتناولوا في بعض قصصهم القضايا العربية>>[95] ، لأنّ بينهم و بين غيرهم من الشعوب العربية أواصرَ متينة.

---

[92]- محمد رابحي : راهن القصة القصيرة في الجزائر ، محاضرات الملتقى الأول للأدب و الفكر ،سيدي بلعباس ، أيام 25/24/23 ديسمبر2009 ، ص 23.

[93]- محمد الصالح خرفي : بين ضفتين ، ص 17.

[94]- أحمد دوغان : في الأدب الجزائري الحديث ، ص 168.

[95]- مصطفى فاسي : القصة الجزائرية القصيرة ، مجلة الثقافة ، ص 127.

كما يمكن الحديث عن ملامح التّجريب في القصة القصيرة خلال هذه المرحلة حيث إنّ هناك من الكتاب من << لجأ إلى استخدام الأسطورة ،و الحكاية الشعبية أو القصص الشعبي العربي القديم ، و هناك تجارب قصصية قليلة استخدمت أيضا الخيال العلمي >> [96] و من أمثلة ذلك قصة " المصاصة" لمحمد الصالح حرز الله ، و قصة " جفاف الآبار الأورتوازية" لجيلالي خلاص.

أمّا قصة الجيل الجديد الذي بدأ يظهر مطلعَ الثمانينيّات <<فهي تتصف بثوريتها على الشكل الكلاسيكي للقصة القصيرة ، و اقترابها من فنون تعبيرية أخرى مثل الشعر الذي تحاكي لغته، و فن السينما الذي تحاكي مقاطعه ، و الفن الدرامي الذي تحاكي مشاهده>>[97].

كما أنّ لأحداث أكتوبر 1988م تأثيرا واضحا على مسار الحركة الأدبية في الجزائر ، و على القصة القصيرة بصفة خاصة حيث << يجب النظر إلى انتفاضة أكتوبر 88 كمرحلة ثالثة في تاريخ الأدب الجزائري(...) عملت على تعميق الإشكالية الأدبية عمومًا ، و منها إعراض الجيل الجديد عن سابقه ،الذي تحوّل من إعراض أدبيّ إلى إعراض سوسيولوجيّ إيديولوجيّ ، و يصبح حضور القصة القصيرة في هذه المرحلة مرهونا بالذهنية السائدة>> [98] ، لذا حاول كتّاب القصّة حينها العمل على التخلص من النّمطية و الأبويّة التي رأوا فيها حدودًا يجب تجاوزها ، فراحوا يجرّبون أساليب جديدة ، و أشكالاً غير مطروقة من قبْل ،كالقصة القصيرة جدًّا ، و تقسيم القصّة إلى أجزاء ،و إضافة عناوين ثانوية للعناوين الفرعية*

أمّا في مرحلة التّسعينيات فقد << واكبت القصة القصيرة في الجزائر الأحداث الدموية و واجهت فنيا حرفية المعايشة التي تجسدت في كم هائل من النصوص [و فيها وظّف كثير من المبدعين] أساليب فنية جديدة تطرح

---

[96]– – مصطفى فاسي : المرجع نفسه ، ص 123.

[97]– مصطفى فاسي القصة الجزائرية القصيرة ، مجلة الثقافة، ص 129.

[98]– محمد رابحي : راهن القصة القصيرة في الجزائر ، محاضرات الملتقى الأول للأدب و الفكر ،سيدي بلعباس ، أيام 25/24/23 ديسمبر2009 ، ص 23.

* ينُظر مقالنا : "أكتوبر 88 ، الثورة الأدبية الثالثة" ، يومية الفجر ، ع 1506 (2010/10/08).

بها القصة منها : الرسائل ، و عرض النص بالذكرى ،و تداخل النصوص و اللصق ، فن اللقطة السينمائية و غيرها من الفنيات>>[99] و هو ما يوحي بأنّ القصة القصيرة في الجزائر قد بلغت قدرا متميزًا محترما من الفنية و الجمالية على الرغم من عدم الاهتمام الكافي بها في السنوات الأخيرة، و ذلك << أن هذا الفن لم يحظ بما يلزمه من اهتمام يخرجه من حالة الفن المحدث الدخيل ، الضائع الملامح ،السريع التغير إلى حالة الفن المكتمل ، المستقل الهوية ، و المؤثر في الفكر الأدبي الجمالي ، و في الذهنية الثقافية على العموم>> [100]، و هذا ما حدا بمجموعة من الكتاب المهتمين بشؤون القصة الجزائرية القصيرة إلى تأسيس" جبهة كتاب القصة القصيرة "، و إطلاق أوّل موقع إلكتروني للقصة الجزائريةالقصيرة ، تشجيعا للكتابة القصصية ، و تقريبا لها إلى مجال الدّرس و النّقد على الرغم من أن << القصة من أخص فنون الأدب و أصعبها على التقييم و النقد الموضوعي ، و هي تحتاج إلى ناقد متخصص و متجرّد >>[101] ، و تحتاج أيضا إلى الاهتمام و المتابعة لأنها ما زالت –رغم مرور أزْيد من ثمانية عقود على ظهورها– فنّا و جنسا أدبيا فتيّا ، و يحتاج إلى تقييم و تقويم من مرحلة إلى أخرى.

الفصل الأول: النص الموازي/ سلطة النص وسلطة الهامش:

[99]– محمد الصديق باغورة : ملاحظات عامة في القصة الجزائرية ، محاضرات الملتقى الأول للأدب و الفكر أيام 25/24/23 ديسمبر2009 ، ص 30-31.

[100]– محمد رابحي : راهن القصة القصيرة في الجزائر ، محاضرات الملتقى الأول للأدب و الفكر،سيدي بلعباس أيام 25/24/23 ديسمبر2009 ، ص 23.

[101]– أبو القاسم سعد الله : تجارب في الأدب و الرحلة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1983 ، ص 135-136.

1 مفهوم النص الموازي ووظائفه/ المهاد النظري.

يحقق النص الأدبي أدبيته باكتسابه لهويته واستقلاله عن أجناس أدبية مختلفة، وذلك من خلال مقومات فنية وتقنية، وخصائص وميزات شكلية عديدة، تشكل بنياته العميقة التي تكسبه سلطة يمارسها على المتلقي، وذلك حينما يستوفي أدبيته المسيجة بقوانين صارمة وخصائص داخلية بارزة، وقيم أسلوبية ومظاهر فنية جوهرية، تتكافل جميعها في تناسق دقيق لمنح النص الأدبي قوة أدبية تمكنه من ممارسة سلطته علينا.

لا يكاد المنتج الأدبي المعاصر يخلو من نصوص موازية له، ترافقه، تسيجه وتوازيه تموضعا وخطابا، وصار لهذه النصوص الموازية سلطة موازية أيضا تمارس على هامش النص/ المتن، ووجد المتلقي نفسه أمام خطابين، بسلطتين متوازيتين، متداخلتين، متحدتين متخالفتين على افقه القرائي، وقد وسمت ظاهرة النصوص الأدبية بشكل لافت في الكتابات المعاصرة على اختلاف أجناسها، إلى درجة أنها تحولت من خطاب هامشي/ مرافق/ موازٍ إلى خطاب متني/ اساس، له مقولاته ومحمولاته وأدبيته التي أكسبته سلطة لا تقل تأثيرا عن سلطة النص المرافق.

اختلفت تسميات "النصوص الموازية"، واستهلكت اصطلاحيا في الدرس النقدي المعاصر كثيرا إذ «خطاب المقدمات... النصوص الموازية... سياجات النص... المناص... الخ، أسماء عديدة لحقل معرفي واحد، أخذ يسترعي اهتمام الباحثين والدارسين في غمرة الثورة النصية التي تعتبر إحدى سمات تحول الخطاب الأدبي» [102]، وقد لقيت هذه النصوص الموازية الاهتمام البالغ من الدارسين والباحثين بدرجة اهتمامهم بالنصوص/ المتون، و«لقد اعتبر جينات النص متتاليات لفظية ذات معنى، فهو لا يرد بمفرده وإنما يرفق باسم الكاتب والعنوان والتقديم وغيرها، مما يندرج ضمن العتبات ذات الوظيفة التقديمية الإخبارية» [103]، ومن ثم فإن هذه الموازيات النصية/ العتبات تلتصق بالنصوص حتميا، إذ لا يمكن أن نجد كتابا دون اسم صاحبه وعنوانه وإشارته التنصيصية بوصفه شعرا أو رواية أو قصة قصيرة،

---

[102] عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، إفريقيا الشرق، المغرب 2000، ص21 .

[103] البشير الوسلاتي: فن القص عند يوسف إدريس، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 2008، ص165-166 .

وبعد أ، يكتسب النص الموازي شرعية مرافقة النص تصير له خطابات مختلف ووظائف متعددة، «وليس خطاب المقدمات هذا سوى جزء من نظام معرفي عام هو ما يطلق عليه في الاصطلاح الفرنسي PARATEXTE. وتعني مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب، من جميع جوانبه: حواشي، وهوامش، وعناوين رئيسية وأخرى فرعية، وفهارس ومقدمات وخاتمة، وغيرها من بيانات النشر المعروفة، التي تشكل في الوقت ذاته نظاما إشاريا ومعرفيا لا تقل أهميته عن المتن»[104]، في كشف مقولات صاحب النص، وفك مغاليق النص ذلك وإسناده دلاليا، و «بهذه العتبات: العنوان، المقدمة، التمهيد، الهوامش (...) ومن خلالها يتأسس التفاوض بين الخارج (القارئ) والداخل (النص)» [105]، وذلك انطلاقا من تموقعها الهام، فهي أول ما يواجه القارئ، انطلاقا من البيانات المنشورة على الصفحة الأولى للكتاب/صفحة الغلاف.

وفي حدود المصطلح دائما لهذه النصوص المرافقة/ المناص أو العتبات النصية، فقد تكرس في درسنا النقدي العربي مصطلح «النص الموازي، فقد شاعت هذه الترجمة في الخطابات النقدية العربية دون غيرها من الصيغ المترجمة، النص المرافق، الملحق المحاذي، المرادف» [106]، ومصطلحات أخرى أقل ذكرا وحضورا في الدرس العربي وإن اختلفت المدارس النقدية والنقاد في اختيار التسميات وانتقاء المصطلحات الخاصة بهذه النصوص الموازية، فإنها اتفقت جميعها على أهمية هذه المرافقات التي صار لها وجود لافت في المنتج الأدبي المعاصر وباشتغال مدروس غالب الأحيان من الأدباء عليها، حيث فرضت هذه النصوص سلطتها بوصفها «مفاتيح إجرائية تمدنا بمجموعة من المعاني، تساعدنا على فك رموز النص، والوقوف على تضاريسه وطلاسمه» [107]من خلال وظائفها المتعددة بين التوضيح، الإغراء، الوصف والتنصيص ومن خلال محمولاته المتباينة في مرجعياتها الثقافية، الدينية، السياسية والأدبية، ولتوافر كل هذه الخصائص والميزات فإن «قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص (إذ) لا يمكننا الدخول إلى عالم المتن قبل

[104]عبد الرزاق بلال: المرجع السابق، ص16.
[105]خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، التكوين للترجمة والتأليف والنشر، دمشق، 2007، ص41 .
[106]خالد حسين حسين: المرجع نفسه، ص42 .
[107]بادي مختار: استراتيجية العتبات عند الطاهر وطار، مجلة التبيين، ع31، 2008، ص74 .

المرور بعتباته، لأنها تقوم من بين ما تقوم به بدور الوشاية والبوح، ومن شأن هذه الوظيفة، أن تساعد في ضمان قراءة سليمة»[108] للنص الأدبي، فيصبح من ذكاء المشتغل على تسييج نصوصه بهذه العتبات أن يتعامل معها بوعي، وعمق وجمالية، لينجح في كسب قارئ/ متلق تشده هذه النصوص إليها بسلطة إغراء، متعة ودلالة، ففي رفقتها ومصاحبتها للمتن، تتمة، توضيح، وعو على فهم المتن، الذي تتموضع جنبه، تقوله، تكشف مستوره، إلى الحد الذي لا يمكن للمتن تبليغ غايته إلا من خلالها، فتصير هذه «الموازيات النصية هي التي تهيئ المتن لكي يكون كائنا متميزا»[109] ونصا جميلا وخطابا مؤثثا بالمعاني والدلالات. وهذا ما يفسر أن «الأبحاث اللسانية والسيميائية وتحليل الخطاب أولت العتبات عناية خاصة تجعل منها خطابا قائما بذاته، له قوانينه التي تحكمه، ولا غرابة في ذلك ما دامت العتبات في حقيقتها تصير بمثابة نص موازٍ للمتن» [110] جعل كثيرا من الدراسات النقدية العربية تنصب على البحث في موضوعه، كدأب الدرس النقدي الغربي الذي تعرض لهذا الموضوع «ويعتبر كتاب جيرار جينات "عتبات" محطة أساسية لكل عمل يسعى إلى فك شفرات خطابات عتبات النص» [111]، بوصفه خطابا ذا أهمية بالغة في تحليل، قراءة وتأويل الخطاب الأدبي المعاصر. بحكم توازيهما وتجاورهما وتباين وظائفهما ومستويات تحاورهما على اختلاف بنياتها إذ «البنية التي تشترك، وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين وتجاوزهما محافظة على بنيتهما كاملة مستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعرا ونثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة كما أنها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار، وتستعمل المناصة هنا، كتفاعل نصي داخل النص» [112]، وهنا وجب علينا تتبع هذا الحوار النصي، بين المتن وموازيه النصي، حوار الخطابات، والبنيات، في غمرة السياقات المتباينة والمقامات المختلفة والسلط المغايرة.

إن اشتغالي على أكثر من عشرين مجموعة قصصية، جزائرية معاصر، فاق عدد نصوصها القصصية المائتين والسبعين، وقارب مجموع عتباتها الأربعمائة وتسعين عتبة موزعة على منظومة من العناوين، والاستهلالات والإهداءات

---

[108] عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص24 .
[109] خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، ص42 .
[110] عبد الرزاق بلال: المرجع السابق، ص16 .
[111] عبد الرزاق بلال/ مدخل إلى عتبات النص، ص23.
[112] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ص112.

والخواتم، كل هذا جعلني في مواجهة صريحة لافتة مع هذا الكم الهائل من النصوص الموازية، وما اتسمت به من تباين في المرجعيات، والبنيات، والأنواع، وتعدد الخطابات، وأيقظ في نفسي هذا التعدد والحضور اللافت للنصوص الموازية في الأعمال المستهدفة بالدراسة أسئلة جوهرية عميقة كانت مستهلا في بحثي هذا، افتتحتها إشكاليا:

لماذا هذا الحضور اللافت للنص الموازي في المدونة القصصية الجزائري المعاصرة خاصة في قصص "القرن الجديد"، أو الألفية الثالثة مقارنة بقصص عقود سبقت؟ وهل هناك اشتغال جاد وواع على هذه الموفقات النصية أم إنه مجرد رصف ونسخ ولصق؟ وإذا كان الأمر كذلك فما غاية الناص من نصوص لا يعيها ولا يعي مفعولها في منتجه؟ وهل صار المتن لا يتسع لمقولات القاص الجزائري، حتى استنجد بالهامش ليحقق اكتفاءه الإبداعي؟ أ يمكننا أن نعتبر هذا الاستحضار الرهيب للعتبات تجريبا واعيا، وخوضا لتجربة مغايرة تساير تحولات النص الأدبي المعاصر، أم إنه تقليد أعمى، واستعراض للعضلات الفنية الإبداعية ورياء أدبي من خلال استعراض نصوص غيرية مختلفة علها تكشف عن سعة اطلاع المبدع؟ وتساءلت إن كانت هناك علاقات فعلية بين المتون والنصوص الموازية الأصلية والمستوردة !، والذي حيرني – علميا – أكثر: لماذا كانت معظم النصوص الموازية الغيرية كالاستهلالات غربية، لأدباء وفلاسفة ومن ثقافات وأمم عجمية؟ هل هي إشارة ايديولوجية مسبقة من القاص؟ أم استعراض؟ أم جهد واع وهادف يرحب ويحتفى به؟ ألا يمكننا – ونحن أمام حشد رهيب للاستهلالات الغربية، أن نعد هذا التوظيف والاستحضار احتلالا للقصة الجزائرية، ومن خلالها للقارئ/ المتلقي الجزائري؟ إذ يتساءل قارئ القصة الجزائرية وقد وازاها هذا الكم الهائل من النصوص الغربية: هل نحن أمام قصة جزائرية المتن غربية الهامش؟ وفي غمرة كل هذا المد والجزر، والحوار النصي: هل استقل النص القصصي الجزائري بهويته واستوفى أدبيته؟ من خلال مقوماته وخصائصه، والتي صار النص الموازي جزءًا من هذه الخصائص، والمقومات والبنيات والقيم التي تمنحه أدبيته فعلا، وسنتتبع ذلك بالبحث انطلاقا من أولى هذه النصوص الموازية وهو العنوان بجميع أنواعه.

2 أقسام النص الموازي/ مقاربات تطبيقية:

2-1: العنوان.

يكتسي العنوان بوصفه نصا موازيا أهمية كبيرة في الدرس النقدي المعاصر المتابع للمنتج الأدبي في مختلف أجناسه، وتوقفت الدراسات النقدية للنص على هذه العتبة كونها المدخل إلى عوالم النص، «وتأتي أهمية الوقوف على العنوان من كونه أول ما يصادفه المتلقي في طريقه إلى عالم النص، وأول عتبة يجتازها وهو يعبر إلى الغايات النصية»[113] العميقة والمثيرة والمنغلقة على ذاتها، إلى أن يقاربها القارئ بأدواته النقدية انطلاقا من العنوان الذي «يشكل مفتاحا جماليا للنص (و) بعضا من استغلاقه» [114] من حيث كشف مستوره، وفضح مقاصده، وجلاء غموضه، ومميزا له عن غيره، في حوار فني متبادل يشتغل النص على إيجاد العلائق الظاهرة والخفية والدلالات العميقة والسطحية والروابط القريبة والبعيدة بينهما، «فبدون النص يكون العنوان وحده عاجزا عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون العنان يكون النص عرضه باستمرار للذوبان في نصوص أخرى»[115]، ومن ثمة فإن «العلاقة بين مضمون النص وعنوانه علاقة وظيفية متكاملة» [116] فلا يمكن لأحد الطرفين أن يتواجد، ولا أن يؤدي وظيفته في غياب الطرف/ السند الآخر، لذلك فمن غير المنطقي أن نجد كتابا من دون عنوان، ولا عنوانا من دون متن/نص، «فالعنوان هو تلك العلامة الدالة أو تلك الشفرة المتوجة للعمل الأدبي» [117]، كما يقول طه وادي، فالعمل الأدبي لا يساوي شيئا من دون نص مصاحب/ مرافق يتوجه ويبلغ عنه ويلخصه ولو إشارة واحدة واختزالا «بوصف العنوان واحدا من أهم مفاتيح النص الأدبي، حيث هو الملخص للخطاب العام للنص» [118]، كما قد يكون الحوار الوظيفي متبادلا ونجد «المتن قد يضطلع بوظيفة تفسير العنوان، فإذا بهذا محتاج إلى ذاك» [119]، ولأن العلاقة وطيدة متينة بين النص/ المتن

---

[113] إبراهيم الحجري: شعرية الفضاء في الرحلة الأندلسية، دار محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2012، ص93.

[114] محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح، ، سوريا، 2007، ص73.

[115] الطاهر روايني: الفضاء الروائي في الجازية والدراويش، مجلة المساءلة، ع1، 1991، ص15.

[116] التجربة القصصية النسوية في الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، ص88.

[117] طه وادي: القصة ديوان العرب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 2001، ص20.

[118] هيثم حاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008، ص178.

[119] البشير الوسلاتي: فن القص عند يوسف إدريس، ص207.

وعنوانه فقد أولى الكتاب الأهمية البالغة لاختيار مسميات/ عناوين لمواليدهم الأدبية/ نصوصهم، على افتراض ان اختيار العنوان يلي الانتهاء من كتابة النص، كما يحدث غالبا، ومن منطق أن « العنوان بنية صغرى متولدة من بنية كبرى (النص)»[120] كما يرى محمد بازي، وفي هذا الاختيار التالي للكتابة، كثير من المسؤولية الفنية والدقة العلائقية لدى الناص، يجتهد المنصوص له/ القارئ/ المتلقي بعدها في تقصيها ومعرفة طبيعتها من خلال الحفر في طبقاتها الدلالية الإشارية كون « العنوان في كل الأحوال علامة دال محيلة على شيء أو موحية به» [121]، ويقوم بوظائف كثيرة في العمل الأدبي انطلاقا من العنوان الرئيس/ عنوان الكتاب، إلى العناوين الفرعية فالعناوين الثانوية «فالكتاب يخفي محتواه، ولا يفصح عنه ثم يأتي العنوان ليظهر أسراره، ويكشف العناصر الموسعة الخفية أو الظاهرة بشكل مختزل موجز»[122] وهو ما يؤكد مبدأ الوظائف المتبادلة والمتكامل بين الظرفين.

كما يعد العنوان رهانا فنيا كبيرا ضمن استراتيجية مدروسة من الناص، حول اكتساح آفاق القراءة لدى المتلقين، بداية من اختيار العنوان إلى الاشتغال البصري عليه في فضاء الغلاف خطا، لونا وتموضعا، حينها «يتحرك العنوان انطلاقا من الكليشيهات البصرية التي تشتغل عليها حركة القراءة عند المتلقي، فهي الحركة الأولى التي تساهم في تشكيل مستوى القراءة»[123]. منذ بدياتها لندخل عوالم النص مسكونين بتلك الإشارات والإيحاءات التي تركها في أذهاننا العنوان من أول لقاء/ تلقّ لأول نص مواز وظيفي إلى حد كبير، وإلى هذه الترسيمة الدالة والعلامة المانحة للمعاني، المغرية للمتلقين، إذ الإغراء من سمات العناوين المعاصرة حيث، وكثيرا ما «يكون العنوان مناسبا لما يغري جاذبا قارئه المفترض، (...) محدثا بذلك تشويقا وانتظارا لدى القارئ»[124].

كما أن للعنوان وظائف أخرى تطرق إليها حافيظ اسماعيلي علوي مبينا سلطة هذا النص الموازي على توجيه القارئ في قوله: «يشكل العنوان البنية الرحيمة لكل نص، وتشكل هذه البنية بدورها سلطته وواجهته الإعلامية لما

---

[120] محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية، الدار العربية للعلوم، ناشرون، لبنان، ط1، 2012، ص21 .

[121] محمد بازي: المرجع نفسه، ص08.

[122] محمد بازي: المرجع نفسه، ص11.

[123] اليامين بن تومي، سميرة بن حبيلس: التفاعل البروكسيمي في السرد العربي، ابن النديم للنشر والتوزيع، وهران، ط1، 2012، ص125.

[124] عبد الحق بلعابد: عتبات، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2008، ص88.

تحمله من وظائف جمالية/ تأثيرية/ إغرائية... تمارس على المتلقي إكراها، يسهم بشكل أو بآخر في توجيه عملية القراءة»[125]، وهو الأمر الذي يحسب للعنوان أو على صاحبه، لأن القراءة الموجهة قراءة غير منتجة، ولا تمت بصلة إلى حرية الفهم، القراءة والتأويل، كما يؤكده عبد الملك مرتاض في قوله: «إن لعناوين الدواوين والقصائد، ومن ثم كل عناوين الكتابات الإبداعية، مثل الكتابات الروائية والقصصية، أهمية سيميائية، تكون دلالتها جزءًا مهما من مسار الفهم التأويلي لمدلول هذه العناوين على المستويين الجمالي والسيميائي معا» [126]، ويستطرد عبد الحق في حديثه عن وظائف العنوان مع المتلقي مركزا على الوظيفة الإغرائية التي تعد «من الوظائف المهمة للعنوان، المعول عليها كثيرا على الرغم من صعوبة القبض عليها، فهي تغرر بالقارئ المستهلك. بتنشيطها لقدرة الشراء عنده وتحريكه لفضول القراءة فيه»[127]، ويضيف في حديثه عن وظيفة أخرى للعنوان ويقصد الوظيفة الوصفية بأنها «الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيئا عن النص» [128]، وهي بذلك وظيفة كشف أولي لمحتويات المتن، واستعراض هامشي لمحمولات النص المتعددة، وإشارات خفيفة تصف جزءًا من كلٍّ.

ومن خلال هذه المفاهيم المختلفة للعنوان، والوظائف المتعددة له، والزوايا الكثيرة التي قاربه بها النقاد، يلخص لنا محمد مفتاح رؤاه النقدية تجاه هذا النص الموازي الذي «يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه» [129] في كل مرة ومع كل قراءة جديدة، مختلفة، ونظرا لكل هذا الألق الوظيفي، والتموضعيوالإحالي والدلالي للعنوان بوصفه العتبة الأولى في النص والسلطة الأولى على المتلقي فقد أصبحت «مقاربة العنوان أمرا حيويا للإمساك بمكائد السرد ومراوغاته» [130]، وذلك ما أرومه من خلال الاشتغال في هذا المبحث على منظومة العناوين في المجاميع القصصية التي اتخذتها عينات للدراسة انطلاقا من العناوين الرئيسية، عناوين المجاميع القصصية.

[125]حافيظ اسماعيل علوي: لغة الخطاب الساخر..........، ص68.
[126]عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، ص251 .
[127]عبد الحق بلعابد: عتبات، ص 85.
[128]عبد الحق بلعابد: المرجع نفسه، ص87 .
[129]محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1990، ص72.
[130]خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، ص303.

2-1: أنواع العنوان:

2-1-1: العنوان الرئيس:

العناوين الرئيسية يقصد بها عناوين المجموعات القصصية التي تناولناها بالدرس والتحليل، والتي سميت بها هذه الأعمال وكتب الاسم على صفحة الغلاف وكان أول عتبة تواجد القارئ/ المتلقي، والعنوان هو الاسم، « أن تسمي كتابا، يعني أن تعينه/ تعننه، كما تسمي شخصا تماما، لهذا انسحب نظام التسمية على العنوان، فلا بد على الكاتب أن يختار اسما لكتابه ليتداوله القراء» [131]، ويُعرف به بينهم بل ويصبح الكاتب معروفا باسم كتابه ويذكر به، لذلك يعمد المؤلفون على الاختيار الجاد لعناوين كتبهم، وقد يأخذ منهم ذلك الوقت الطويل والجهد الكبير، ولكل مؤلف طريقته في اختيار عنوانه الرئيس، وعادة ما يتم تسمية الكتاب بعد الفراغ من تأليفه، ولا شك في أنه يستند إلى المتن وإلى مجموعة النصوص التي يتكون منها أو إلى عناوين هذه النصوص، ليسمى به العمل كاملا بعدها، ويكون في واجهته، حيث «يتمتع بموقع مكاني خاص، موقع استراتيجي، وهذه الخصوصية الموقعية تهبه قوة نصية» [132] تجعل منه فعلا نصا مصاحبا/ مرافقا/ مسندا للمتن.

لقد جعل كتاب القصة الجزائرية التي اشتغلت على مجاميعهم، بعض عناوينهم الفرعية عناوين رئيسية، فقد اختار جمال بن الصغير عنوان قصته الأولى "تمثال الموظف المجهول" ليجعله عنوانا رئيسا للمجموعة القصصية، واختار خليل حشلاف عنوان القصة الرابعة عشر في ترتيب القصص "فراغ الأمكنة" ليكون عنوان المجموعة، الأمر نفسه عند محمد رابحي والذي كان عنوان مجموعته "ميت يرزق" وهو عنوان فرعي للقصة الحادية عشرة من مجموعته، واختار منير مزليني العنوان الفرعي الأول ليجعله العنوان الرئيس، تماما كما جعل باديس فوغالي عنوان القصة الأول "طيناء" عنوان عمله الكامل، أما لامية بلخضر فقد جعلت عنوان نص شعري استهلت به مجموعتها القصصية هو العنوان الرئيس

[131] عبد الحق بلعابد: عتبات، ص78.
[132] خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، ص95.

"عصي على النسيان" وهي خرجة فنية تفردت بها هنا، أما فاطمة بريهوم فكان عنوانها الرئيس هو عنوان القصة الثالثة من قصص مجموعتها "بيت النار"، ليكون عنوان القصة السابعة "وتحضرين على الهوامش" لوافية بن مسعود هو عنوان المجموعة أيضا، رقت حسيبة موساوي "لغة الحجر" من عنوان فرعي للقصة الثانية إلى عنوان رئيس للمجموعة، وكان "رحيل" العنوان الفرعي الثالث في قصص عيسى بن محمود إلى عنوان رئيس، كما فعل الكتاب السابقون، وكانت شهرزاد بوراس قد سمت مجموعتها القصصية باسم القصة الأولى "صرخة امرأة"، وكان العنوان الفرعي الثاني "كمنحات المنعطف البارد" عنوانا رئيسيا للمجموعة القصصية لجميلة طلباوي، أما خالد ساحلي فاختار العنوان الفرعي الثالث عشر "الحكاية الزائدة عن الليلة الألف" ليعنون به مجموعته القصصية.

لقد جعل كتاب القصة القصيرة الجزائرية عناوين فرعية كعناوين رئيسية لمجموعاتهم، بدرجات متفاوتة على عكس كتاب القصة القصيرة الآخرين مثل الخير شوار الذي كان عنوان مجموعته الرئيسي مقولة لأحد شخصيات قصة تغريبة ابن الملوح وهي "مات على العشق بعده"، واختار بعضهم الآخر عناوين رئيسية لم تكن عناوين فرعية على الإطلاق وهم: بشير مفتي "شتاء لكل الأزمنة" ونسيمة بوصلاح "إشعار باقتراب العاصفة"، وعقيلة رابحي "تفاصيل الرحلة الأخيرة"، وحكيمة جمانة حريبيع "أنثى الجمر"، ومنى بشلم "احتراق السراب" وعبد الله لالي "فواتح"، الإشكال المطروح في قضية اختيار العناوين الفرعية كعناوين رئيسة في المجاميع المدروسة: هل هو تكاسل عن الاشتغال على صياغة عنوان شامل لكل مقولات القصص، ورابط بين كل العناوين الفرعية، فيكتفي الكاتب باختيار عنوان فرعي جاهز ليسد به رمق العنونة الرئيسية؟

أم إن هذا العنوان الفرعي حظي بشرف (تسمية) رئاسة العنونة لأنه كان الاقرب إلى قلب القاص؟ وربما رأى فيه الأكثر تعبيرا عن فحوى المجموعة كلها؟ أم إن هذا العنوان الفرعي يسمى قصة كانت الأشد ارتباطا بالقاص فجعل عنوانها/ اسمها عنوانا رئيسيا احتفاء وترقية كما يفترض البشير الوسلاتي فو قوله «إن اختيار العنوان الجامع موكول بدوره إلى سبل أبرزها التناسب الدلالي بين العنوان الأكبر، والعناوين الصغرى، أو أن يختار القاص عنوان أقصوصة ما،

قد تكون أثيرة عنده فيرشحه ليسم به كامل المجموعة» [133]، ولكن كثيرا من العناوين الفرعية التي اختيرت كعناوين رئيسية للمجاميع، كانت عناوين لقصص وردت الأولى في ترتيب قصص المجموعة، وهو ما يؤول بشيئين اثنين: إما أن القاص يختار أول عنوان فرعي جاهز يصادفه في فهرست المجموعة، ولا يفسر حينها إلا بكسل وهوان فني، وإما أن العنوان الفرعي ارتقى إلى عنوان رئيسي كخطوة تالية لترقية القصة الموسومة به إلى صدارة القصص في فضاء الفهرست، ما دام الأول في الترتيب هو الأول الذي يشد الانتباه، ويمكن حينها أن نطلق على هذه القصة في صدارتها القصة الرئيسية.

بالعودة إلى العناوين الرئيسية التي سميت بها المجاميع القصصية المدروسة في بحثنا هذا، نعثر على كثير من العناوين التي تمارس على متلقيها سلطة تراوحت بين الإغراء، الإثارة والمساءلة والغواية وذلك داب «العنونان بوصفه عتبة للمفاوضات بين القارئ والنص، يؤسس فضاء الغواية» [134] يثير فتنة فضولية وشهية الاكتشاف لا تنطفئ إلا بتصفح المتون، كما يؤكده قول موسى ربابعة بأن العنوان هو «المحور الأساس الذي ينفتح على النص وينفتح النص عليه، وإن كثيرا من العنوانات تكون الشرارة الأولى التي تجعل المتلقي يقرى بالقراءة والانجرار» [135] خلف مكونات النص الأخرى وولوج عوالمه برغبة مسبقة كان العنوان من أثارها.

إن عناوين المجموعات القصصية التي اشتغلنا عليها بالبحث كانت مثيرة إلى حد بعيد، من حيث أنها مسائلة وصادمة ومراودة عن مقولاتها العميقة، وقد حاولت أن أبحث عن علاقات ووشائج بين العناوين فيما بينها ليس على أساس مقصدية الكتاب، بل على أساس دلالات العناوين في حد لغتها وتراكيبها، إذ الكاتب لا يقول ما يقصد إنما اللغة هي من تقصد ما تقول – على منطق النقاد –، وبعد ذلك وجدت أن بعض العناوين تتقارب دلالة وتشترك في الإثارة والغواية، وكانت المجموعة الأولى مكونة من عناوين تدور حول بؤرة واحد بصيغ وتراكيب لغوية مختلفة وهذه

---

[133] البشير الوسلاتي: فن القص عند يوسف إدريس، ص172.
[134] خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، ص104.
[135] موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، ص160

البؤرة هي "تيمة الرحيل" ومشتقاته من موت، وانتهاء، وغياب ومجهول مرعب، وبداية بمحمد رابحي وعنوان مجموعته "ميت يرزق"، نتساءل بدهشة وحيرة: من الميت، وكيف يرزق الميت، وما دلالات الموت وشكل الحياة في هذه المفارقة العجيبة، ولا تكاد تفرغ من صدمة هذا العنوان المحير حتى يقودنا جمال بن الصغير إلى مجهول آخر من خلال عنوان مجموعته "تمثال الموظف المجهول"، فمن يكون؟ ولماذا أقيم له تمثال؟ ومتى؟ وما سبب رحيله؟ وهل هو رحيل في الحياة أم رحيل بالموت؟ وهل الرحيل الإنساني كرحيل المشاعر؟ وهو سؤال فرضه علينا عنوان مثير آخر للخير شوار "مات العشق بعده" فالموت تعني الرحيل، وإن التصقت بلفظ العشق فلأن العاشق قد رحل، وتلك إشارة من لفظه "بعده" التي تعني الانتهاء، والغياب والفقد، ثم إن عنوان شوار حرك الفضول فينا وتساؤلنا: من هذا الذي مات العشق بعده؟ ولن يرضى فضول المتلقي إلا تصفح المتن، وبذلك قد حقق العنوان هدفه وأدى وظيفة تشويقية بامتياز.

ويبقينا عنوان عقيلة رابحي "تفاصيل الرحلة الأخيرة" تحوم حول بؤرة "الرحيل"، فمتى كانت الرحلة؟ من أين وإلى أين؟ ولماذا كانت الأخيرة؟ وما التفاصيل؟ ويحيل العنوان على ثيمات عديدة تشترك مع العناوين السابقة، وهي: الرحيل، الغياب، الانتهاء وتحفزنا وتجرنا إلى ولوج المتن لنكتشف تفاصيل الرحلة الأخيرة بأنفسنا وأدواتنا وكلنا توقعات وفرضيات حيث «يفتح العنوان افقا توقعيا لدى المتلقي – قارئا كان أو مستمعا – بناء على كلمات النص المصغر (العنوان) فتتكون لديه فرضيات. فهو لا يدخل فضاء القراءة صفحة بيضا، وإنما لديه ذخيرة مكونة قبلا» [136]، ذخيرة شكلها العنوان من خلال ما يحمله من مقومات الدهشة والإثارة والغواية. وقد جسد هذه الغواية عيسى بن محمود في عنوان مجموعته "رحيل"، كلفظة نكر تحمل القارئ إلى مجاهيل النص ومغاليقه ليكتشفها ويفك ما استطاع من مغاليقها في أرجاء المتون القصصية للمجموعة، وهذا ما يثبت أن «العنوان لا يجتاز بوابة النص فحسب بل ينتشر في النص، بداية ووسطا ونهاية» [137]، ويأخذ له مواقع مختلفة في جسد النص وقد خصصنا عنصرا هاما لعلاقة العنوان بالمتن، دلاليا وموضعيا، أما عبد الله لالي فجعل لمجموعته القصصية "فواتح" تحيل على المغاليق النصية، وتحيل على

---

[136] محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية، ص74 .

[137] خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، ص105 .

الخواتم والنهايات، وبين الفواتح والنهايات مسافة دلالية رهيبة تتطلب رحلة قرائية عميقة للملتقى المفترض، وتؤكد هذه الفواتح بأنها تدور حول بؤرة "الرحيل" ومشتقاته من نهايات وغياب.

أما المجموعة الثانية من العناوين الرئيسة ذات مخزون إيحائي كبير، وهو ما جعلها تضطلع بإحدى ابرز مهمات منظومة العنونة وهي الوظيفة الإيحائية وكان كل عنوان من هذه العناوين «محملا بأبعاد دلالية تستدعي مساءلة وتأويلا لا يقلان قيمة من مساءلة المتن ذاته» [138]، وقد اشتركت عناوين هذه المجموعة في تيمة "الذاكرة"، وما تحمله من مآسي، وذكريات وحنين جارف وشوق حارق، وكانت اللفظة الأكثر حضورا في هذه العناوين هي "النار" وما انجر عنها من "احتراق" و "جمر" و"برد" و"ثورة" أيضا، فمنى بشلم في "احتراق السراب" وفاطمة برهوم تسكن "بيت النار" وحكيمة حمان جريبيع تصير "أنثى الجمر" ولامية بلخضريكويها شوق "عصي على النسيان" وشهرزاد بوراس في "صرخة امرأة" تحترق معاناة وعذابا ونسيمة بوصلاح تعيش رعب "إشعارات باقتراب العاصفة"، وجميلة طلباوي تعزف على "كمنجات المنعطف البارد" فقدا للدفء، كما كشفته متون قصص هذه المجموعات الأنثوية بامتياز، وكأن صاحبات هذه المجاميع يشتركن في أسئلة الذاكرة التي تحتفظ بما يشغل بالهن، والمتصفح لمتون هذه المجاميع النسوية يقف فعلا على موضوعات تشتغل كلها على الذاكرة بكل محمولاتها، من احتراق، شوق، انتظار، وفقد أيضا.

إن هذه العناوين من شأنها أ، تثير فضول المتلقي/ القارئ لها من إيحاءات متنوعة، تشوق لولوج عوالم النص، والإقبال عليها، إذ «يشحذ العنوان همة المتلقي، ويدفعه إلى الإقبال على القراءة، مثيرا فيه الفضول» [139] الذي لا يسد إلا بإجابات من المتن عن أسئلة تنتاب القارئ حين يقابل هذه العناوين ومنها: كيف احترق السراب ولم؟ وكيف يكون للنار بيت ومن يسكنه؟ وما مواصفاته؟ ومن تكون أنثى الجمر؟ ول يكون البعض عصيا عن النسيان؟ وما صرخة المرأة؟ وما مواصفات المنعطف البارد رفقة الكمنجات، وهل يعزف اللحن في البرد؟

[138] البشير الوسلاتي: فن القص عند يوسف إدريس، ص169.
[139] البشير الوسلاتي: فن القص عند يوسف إدريس، ص207.

أما المجموعة الثالثة من العناوين فقد احتفت بالمكان، حين يسكن أهله، وبالهامش حين تصير له سلطة فيفاجئنا خليل حشلاف "بفراغ الأمكنة"، وقد أقفرت ويطلعنا منير مزليتي على حوار "الظل والجدار"، ويحدثنا باديس فوغالي بأسى وحنين عن "طيناء"، وتمنح وافية بن مسعود للهامش حضوره في مجموعتها "وتحضرين على الهوامش" وهي عناوين تدل بأن أصحابها مسكونون بالأمكنة ممتلئون بالفراغ، مكتفون بالهوامش بديلا للحضور. وحين نقرأ المتن القصصي لهؤلاء الكتاب نشعر فعلا بأن العناوين الرئيسية قد كانت علامات دالة مختزلة لكثير مما قاله المتن وفصل فيه.

أما المجموعة الرابعة من العناوين الرئيسية فقد ضمت كاتبين اشترك عنواناهما في تيمة "البوح"، وتفاصيل الحكي، وهما حسيبة موساوي في مجموعتها "لغة الحجر" وخالد ساحلي في مجموعته "الحكاية الزائدة عن الليلة الألف"، ولا تكتفي حسيب موساوي باللغة بيتا للوجود الإنساني، ووسيلة تواصل مع الآخر، فتبحث عن لغة جديدة تليق بالآخر/ المستعمر/ العدو الصهيوني، وتجعل من الحجر لغة بوح وتعبير، فيما استبد البوح بخالد ساحلي فلم يسكت عن الكلا المباح حتى بعد الليلة الألف، وكلا العنوانين يغري بتتبع بقية الحكي والبوح في المتن، وقد عبر العنوان وباح ببعض خفايا النصوص.

لقد كان للعناوين الرئيسة في هذه العينات المدروسة حضور مهم، من حيث آداؤها لوظائفها المختلفة، بوصفها عتبات ومداخل إلى المتن، وبوصفها نصوصا موازية تحالفت مع المتن على قارئ يسعى دوما لفك مغاليق النصوص واكتشاف مجاهيلها.

2-1-2: العناوين الفرعية.

تعد العناوين الفرعية ذات أهمية بالغة في مقاربة المتن القصصي، بوصفها نصوصا موازية تساعد على الولوج إلى عوامل القصص التي سميت بها، ونقصد بالعناوين الفرعية عناوين القصص القصيرة التي نصادفها قبل بداية النص

القصصي والتي تكون جميعها عناوين للمجموعة ويعد كل عنوان فرعي في حدود مجموعته القصصية المنضوي تحتها «البنية الرحمية لكل نص، وتكون هذه البنية بدورها سلطته وواجهته الإعلامية لما تحمله من وظائف جمالية/ تأثيرية/ إغرائية»[140]، لذلك يعمد كتاب القصة القصيرة إلى اختيار عناوين لقصصهم تسميها وتميزها عن النصوص القصصية الأخرى، بنفس الحتمية في اختيار عناوين الأعمال القصصية الرئيسية ولا شك في وجود علاقات وطيدة بين المتن القصصي/ القصة وعنوانها، من حيث إنها علاقات بين بنيتين اثنتين متجاورتين متبادلتين للوظائف، وبما «أن العنوان بنية مختزلة، شديدة الاقتصاد لغويا، فإن ما تم تكثيفه وتركيزه، سيتم توسيعه، وتمطيطه وتفصيله في النص المكبر، وقد يتم الأمر بشكل عكسي عند الإنتاج، حيث تأتي صياغة العنوان بعد اكتمال صناعة النص» [141]، لذلك حاولنا في بحثنا هذا الوقوف على بعض البنيات اللغوية، الدلالية لهذه العناوين.

لقد غلبت على العناوين الفرعية صيغة الاسمية بدرجة كبيرة جدا، بمختلف أشكالها، ولم نكد نعثر من بين هذه العناوين التي تجاوزت المائتين والسبعين إلا على عشرة عناوين وردت في صيغة جمل فعلية وهو أمر لافت جدا، إذ يزداد الأمر غرابة حيث نجد أن هذه العناوين العشر "الشاذة" صيغيا، اقتصر وجودها على ست مجموعات قصصية فقط لستة كتاب، على هذه الشاكلة:

- كان يموت وهو يضحك، لمفتي بشير.
- لم نكن على موعد للبكاء
- كانت الأغنية تقول
- كان وطننا الصغير
- كنت يوما بشكل الرطب، نسيمة بوصلاح.
- سيحدث ذات يوم، للامية بلخضر.

140

141

- استعدت شباب، لفاطمة بريهوم.

- تحضرين على الهوامش، لوافية بن مسعود.

- افتح يا سمسم

- ويولد الربيع في صدري، عبد الله لالي.

واللافت للانتباه أيضا أن خمسة عناوين من هذه العينية جاءت في صيغة الأفعال الناقصة، وفي صيغة الماضي، ولم يشكل الزمن النحوي منه كل هذه العناوين إلا عنوانين في صيغة المضارع وهما: سيحدث ذات يوم، للامية بلخضر، ويولد الربيع في صدري لعبد الله لالي، فيما جاء عنوان واحد في صيغة الأمر وهو "افتح يا سمسم" لعبد الله لالي، ولهذا الحضور الباهت للصيغة الفعلية في العنونة دلالات على أن القاص الجزائري ركن إلى المعتاد والمعروف والمكرس في العنونة عموما وهي صيغ الجمل الاسمية، كما أنها في صيغها الفعلية العشر قد اتكأت على الزمن الماضي، الذاكرة، الاسترجاع في صيغة النحوية الناقصة.

كما غلب على العناوين الواردة في صيغة الجمل الاسمية، التعريف بالإضافة وهو السائد في عنونة الأعمال الأدبية عموما والقصصية على وجه الخصوص منها:

تمثال الموظف المجهول، للقاص جمال بن الصغير

مطر المسافة/ صرخة العام، الجديد/ طنين القلب/ رغوة الذكرة، خبز البنفسجة/ شريدة الجرح/ عذابات فرح/ ظلال الأصابع/ عطش الكوكا كولا/ حكاية حذاء/ سنديانة القمر، الحكيمة جمانة جريبيع، و: خيط الروح/ مدينة الآخرين/ رأس المحارب/ أوهام الحكاية وغيرها لبشير مفتي، وورد بعض منها بصيغة الإضافة في "فراغ الأمكنة" لخليل حشلاف ومنها: ثلج مدينة جنوبية/ فراغ الأمكنة.

وفي قصص محمد رابحي: نهاية الإرسال، حارس الحديقة يقطف وردة.

وعند منير مزليني: نبتة الشيطان/ آخر الظلال/ همس الذباب.

وعناوين أخرى كثيرة عند آخرين مثل: عودة الدرويش – رحيل – نوفمبر – ظاهرة زيف – طريق الشمس – تاريخ نبض ....الخ.

ومثلما كان هناك توزيع غير متساو بين العناوين في صيغها الاسمية والفعلية، ومثلما غلبت صيغة الإضافة واكتسحت العناوين الفرعية، فإن هناك تباين في صيغ العناوين التركيبية كجمل وصيغها الإفرادية كألفاظ، أما عن العناوين في بنياتها التركيبية فقد ذكرنا بعضها في الموضعين السابقين، أما مثال العناوين التي وردت في صيغة ألفاظ مفردة فمنها: متواطئون – الأخلاء –الهاتك – ظمأ – صحوة – ابرة – تجديد – سكوت – الوشم – الفتى – دعسوق – طيناء – الارق – نوفمبر – العودة – البكاء – الرحيل – الظل – المحاكمة... الخ، وتنوعت بين صيغ التعريف والتنكير.

كما كانت للعناوين الفرعية دلالات مكانية كثيرة، كشفت بدرجات متفاوتة عن الأمكنة الداخلية للنصوص التي عننها، فقد دل العنوان الفرعي "تمثال الموظف المجهول" عن المكان الذي خلد فيه هذا الموظف الذي قضى عمره في خدمة الآخرين ولكنه مات على الرصيف تاركا ما يدل عليه وهي الأوراق حيث «وجدت هذه الأوراق بين طيات كهل مات على الرصيف، وقد ذكر المارة أنهم رأوه عدة مرات في هذا المكان، يردد عبارات غير مفهومة، ويلف على جسمه قماشا من الكتاب الأبيض» [142]، كما كان لعنوان قصة من قصص عيسى بن محمود "الشليطة تغمر المدينة" إشارات إلى عوالم المدينة بكل فضاءاتها، حيث «أشكال مختلفة تجوب المدينة بعضها بدون ملامح، وبعضها الآخر يسير على ثلاثة أرجل...» [143]، وكان للمدينة لمكان نصيب من العنونة لدى كتاب آخرين ومنهم بشير مفتي في

[142] جمال بن صغير: تمثال الموظف المجهول، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002، ص7.
[143] عيسى بن محمود: رحيل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص37.

قصته المعنونة بـ "مدينة الآخرين" قسنطينة التي كانت « أجمل من أن تصفها عين كاتب» [144]، ومع ذلك لم يشعر بشير مفتي بالانتماء إليها فهي حسبه مدينة الآخرين، وبين العنوان والمتن توافق وتداخل وتكامل.

كان للمكان حضور في عناوين كثيرة منها: رائحة العاصمة/ ما أقربك لعقيلة رابحي، الطريق إلى بني مزغنة/ طريق الشمس/ عبور/ سكن/ سيارة للخير شوار، بيت النار/ التحليق تحت الأرض لفاطمة بريهوم/ هم والمدينة والظلام/ حين ينسحب القمر/ هوامش المتن الصريع/ وتحضرين على الهوامش لوافية بن مسعود، طنين قلب... رنين مدينة/ على مدار الوجع، لحكيمة جمانة جريبيع، زلزال في قلب رحيل طيب/ ذاكرة المكان/ مملكة الظل/ السفينة التي لا تحترق/ بلاد الأعاجيب والسيف الذهبي، لخالد ساحلي... الخ، وقد خصصت لها مبحثا موسما بـ: "المكان وجسد النص"، لذا لم أفصل فيها كثيرا في هذا الموضع من البحث.

ومثلما اقترنت كثير من العناوين بالمكان ودلت عليه بمختلف أنواعه، كان للزمن حضور مكثف في هذه العناوين، وتنوع بين الماضي، الحاضر والمستقبل، وبين المحدد والمطلق، وبصيغ مباشرة ودالة، وأخرى بصيغ إشارية فقط ومن هذه العناوين الدالة على الزمن:

زمن الحرام/ المعلق بالوقت لخالد ساحلي، رسائل ألف عام خلت/ لمنى بشلك، زوايا الخريف/ بين حضورك والغياب أتوسد الصمت/ للغياب زمن حارق/ لجميلة طلباوي، دشرتنا القديمة/ نواطير الزمن الهلامي/ لعبد الله لالي، شيء من ذاكرة مهزومة/ لوافية بن مسعود، تداعيات اللحظة الأخيرة لعقيلة رابحي، أنت وشهوة الانتظار/ لم تكن على موعد بالبكاء/ تاريخ نبض/ كنت يوما بشكل الرطب/ موسم الخروج من الدائرة لنسيمة بوصلاح، رحيل نوفمبر لباديس فوغالي، الحلم الصباحي/ طارئ الليل، لخليل حشلاف،... الخ.

لقد وردت العناوين الفرعية في صيغ نحوية/ تركيبية مختلفة، وكانت لها دلالات عديدة تنوعت بين الدلالة على الأمكنة، واستحضارها الأزمنة أيضا، وهذا ما زاد من سلطتها على المتلقي. الذي يتلقاها موازية للنصوص التي وسمت

[144] بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص21.

بها، حيث «يعتبر العنوان في نظريات النص الحديثة عتبة قرائية وعنصرا من العناصر الموازية التي تسهم في تلقي النصوص وفهمها وتأويلها داخل فعل قرائي شمولي»[145] من وجهة أن كلا من النصوص وعناوينها هي نصوص متوازية متحالفة دلاليا على مراودة المتلقي بكل ما أوتيت من قوة تعبيرية/ إيحائية/ إشارية، وهو ما يبين فعلا بأن العنوان الفرعي، لا يقل أهمية عن نصه، ولا عن العنوان الرئيس، إذ يضطلع كل طرف بوظائفه الذاتية والغيرية مع أطراف العمل الأدبي الأخرى كالعتبات والفضاءات الزمكانية والأساليب اللغوية الأخرى.

2-1-3: العناوين الثانوية/الداخلية/الضمنية.

هي تلك العناوين التي تتموضع داخل القصة القصيرة الواحدة، حيث تجزئ النص القصصي إلى وحدات تنضوي كل وحدة تحت عنوان ثانوي، وتنضوي الوحدات المجملة تحت عنوان فرعي واحد، ولا شك في أنها ملمح من ملامح التجريب في النص القصصي الجزائري القصير المعاصر، إذ بدت تتكاثر كظاهرة فنية جديدة في كثير من المتون القصصية لكتاب جزائريين في المنتج القصصي لهذه الألفية الثالثة، حيث الحيز الزماني لبحثنا هذا.

إذا كان العنوان رئيسيا كان أو فرعيا «يقي الخطاب من الاندثار والتشتت والتلاشي»[146] فإن لهذه العناوين الثانوية دورا لا يقل أهمية عن العناوين الفرعية والرئيسية، ولا شك في أنها على علاقة بالعنوان الفرعي، وذات وظائف أخرى من وظائف العنوان التأثيرية، القصدية والمرجعية... الخ.

اشتغل كتاب القصة القصيرة الجزائرية على توظيفه هذه العناوين بداية من تموضعها داخل المتن، فكانت تكتب بخط عريض بارز يحفز على القراءة البصرية عادة، كما يتخذ أقصى يمين الصفحة عادة إلا في حالات نادرة كما عثرنا عليه في النماذج المدروسة، يكون منتصف الصفحة، كما لعبت هذه العناوين الثانوية دور تقسيم النص إلى وحدات صغرى تشكل الوحدة الكبرى وهي النص/ القص، ووردت بلغة قريبة من عوامل الشعر إلا ما ورد منها أحيانا بلغة

---

[145] محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية، ص15.
[146] خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، ص47.

تقترب من العلمية أو الإدارية حينما ترد في صيغة "بيان 1، بيان2...، أو: أولا، ثانيا... الخ. وورد في هذه العناوين الثانوية ما دل على البداية والنهاية وتموضعت العناوين إذ ذاك في أول النص وفي آخره، وهي علامات شكلية بامتياز، ولكن لها دلالات عميقة نستوضحها بعد أن قمنا (بضبط هذا الجدول الذي) يرصد كل هذه العناوين الثانوية في الجدول الآتي، الذي يوضح ويعدد كل عنوان ثانوي، والقصة التي ورد فيها.

المؤلف	عنوان المجموعة	عنوان القصة	العناوين الثانوية	الصفحة
جمال بن الصغير	تمثال الموظف المجهول	تمثال الموظف المجهول	1/ الغرض	08
			2/ تحصيل حاصل	45
			3/ نصف افتراض وأربع نتائج	47
			4/ دعاء الإنتاج	
			5/ هوامش تمثال الموظف المجهول	50
			6/ المراجع	52
				70
بشير مفتي	شتاء لكل الأزمنة	حافة السقوط	1/ وفي الليل	90
			2/ وفي الصباح	90
		الرجل الذي أكله الواقع	3/ الدخول من الباب الضيق	104
			4/ سريرة الوعي المقهور	
		مداخل كثيرة لجرح واحد	5/ فندق العياشي	119
			6/ الكاتب لوحده في المعركة	122
			7/ بعد شهر	124
				126

الخير شوار	مات العشق بعده	البحث عن عطر الجازية	1/ أعراض أولية لهلوسة قادمة	41
			2/ الشيخ والطوفان	
			3/ جنون	42
			4/ صوت من الضباب	43
			5/ النار والخيول	44
				45
لامية بلخضر	عصي على النسيان	ظاهرة زيف	1/ مدخل اضطراري	
			2/ الفرضية	
			3/ اللوحة الأولى	
			4/ اللوحة الثانية	
			5/ اللوحة الثالثة	
			6/ اللوحة الرابعة	
		الرحيل	1/ وحشة	44
			2/ مذكرات	44
			3/ الألم	45
			4/ تسابيح ما قبل الموت	46
			5/ احتضار	47
			6/ موت	47
			7/ الكفن	47
			8/ الوصية	48
			9/ نهاية إلزامية	48
		سيحدث ذات يوم	1/ المنزل الثالث	58
		البحث عن رجل	2/ بداية إلزامية	79
			3/ نهاية إلزامية	84
عبد الله لالي	فواتح	أبجديات الانعتاق	1/ بداية	17

نسيمة بوصلاح	إشعارات باقتراب العاصفة	عجالات لرجل استوائي	1/ قبل البدء 2/ لكن 3/ أشطار جمل مرهقة 4/ نقطة من أول السطر	7 8 10 12
		الباقي من العجالات	1/ حقائب امرأة ومواعيد سفر مؤجلة 2/ موسم الهروب... موعد لا يجيء 3/ لا يغري السفينة إلا الشراع	15 17 18
عيسى بن محمود	رحيل	المفدى	1/ بيان رقم 01 2/ بيان رقم 02 3/ بيان رقم 03 4/ بيان رقم 04 5/ بيان رقم 05	47 48 49 49 50
جميلة طلباوي	كمنجات المنعطف البارد	الراحلون إلى منافي الزيتون	1/ ميلاد أول 2/ ميلاد ثان 3/ ميلاد ثالث 4/ ميلاد أخير	81 81 82 83

وقبل أن تلج العوالم الدلالية لهذه العناوين الثانوية، ونستعرض شبكة علاقاتها من العناوين الفرعية، يجدر بنا أولا أن نقف عند الصيغ التي وردت بها هذه العناوين، وأول ما يلفت انتباهنا هنا أنها جاءت كلها في صيغها الاسمية إلا عنوانا واحدا من مجموع العناوين وهو "لا يغري السفينة إلا الشراع" وردت فعلية منفية، ومن أمثلة العناوين الواردة في صيغة الاسمية:

سريرة الوعي المقهور، الشيخ والطوفان، صوت من الضباب، الكاتب لوحده في المعركة... الخ، ولعلها الصيغة الأكثر انتشارا في عوالم العنونة عموما\ن والعنونة القصصية على وجه الخصوص كما وردت بعض هذه العناوين في صيغة "اللفظة المفردة"، مثل: (الغرض/ المراجع/ جنون/ الفرضية/ وحشة/ مذكرات/ الألم/ احتضار/ موت/ الكفن/ الوصية/ بداية...)، بتنوع من حيث الإفراد والجمع، ومن حيث التعريف والتنكير، والتأنيث والتذكير أيضا.

كان للعناوين الثانوية حضور مكثف لافت في بعض القصص، على حساب أخرى، ولدى كتاب دون غيرهم، ومن مجموع عشرين مجموعة قصصية/ لعشرين كاتبا لم نعثر على العناوين الثانوية إلا في ثماني مجموعات وهي:

عصي على النسيان للامية بلخضر، وفواتح لعبد الله لالي، وتمثال الموظف المجهول لجمال بن صغير، وشتاء لكل الأزمنة لبشير مفتي، ومات العشق بعده للخير شوار، وإشعارات باقتراب العاصفة لنسيمة بوصلاح، ورحيل لعيسى بن محمود، وكمنجات المنعطف البارد.

لقد حاولنا البحث في دلالات هذه العناوين الثانوية وعلاقتها بعناوينها الفرعية ومدى الانسجام والتداخل بينهما، لقد جاءت العناوين الثانوية في قصة تمثال الموظف المجهول، لجمال بن صغير دالة على مراحل ست لبحث طويل عن س الموظف المجهول وحياته الغريبة وموتته المدهشة، بداية من نهايته، حيث «وجدت هذه الأوراق بين طيات ثياب كهل، مات على الرصيف، وقد ذكر المارة أنهم رأوه عدة مرات عند هذا المكان، يردد عبارات غير مفهومة، ويلف على جسمه قماشا من الكتاب الأبيض» [147]، وهو الموظف المجهول الذي جعل له أهل المدينة بعدها تمثالا سمي به، وعنون جمال بن صغير قصته بتمثال الموظف المجهول، الذي كان أول ما كتب على الأوراق التي عثر عليها بحوزته: "الغرض: تجديد حب"، وهي رسالة من الموظف المجهول إلى حبيبته يخاطبها بقوله « إني كما تعلمين حديث عهد بشؤون الهوى، متمرس قارح في التوظيف، وليست لي حلاوة اللسان، وعذوبة البوح ولوعة البث، لقد

[147] جمال بن صغير: تمثال الموظف المجهول، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002، ص7 .

مارست الإدارة سنين، عندما كانت غابة الزيتون منتصبة في وسط المدينة» [148]، ومن خلال هذا العنوان الثانوي، الذي كان بداية رسالة بين حبيبين، ولكنه جاء في صيغة طلب إداري، بلفظة تفتتح بها الطلبات عادة وهي "الغرض"، نكتشف أن العاشق هو إداري كما صرح بعدها، وموظف قارح كما وصف نفسه، ويكون العنوان الثانوي على صلة مباشرة بالعنوان الفرعي، "تمثال الموظف المجهول" فكلمتا "الغرض" و"الموظف" هنا من حقل دلالي واحد وكلاهما تدل على الثانية، أما العنوان الثانوي الثاني في هذه القصة فهو "تحصيل حاصل"، وجاء كنتيجة لهذه القصة بين الموظف المجهول وحبيبته التي «كانت شفتاها قارب نجاة (و) ضفائرها كانت أشرعة أسطول يهاجم الموت، يكابر الموج العاتي...» [149] وحين حال الواقع بين الحبيبين واستحال عليهما اللقاء والارتباط فإن الحبيب العاشق قد «انتحر أو رجع إلى قمته، الأكيد أنه قام بأحد الاثنين» [150] وهو تحصيل حاصل لعاشق مجنون فقد الحبيبة، ونتأكد حينها أن هذا العنوان الفرعي الثاني قد ورد في نفس سياق الحكاية التي كانت نهايتها موت على الرصيف، بعد أن كتب بعض مذكراته، «ومنها هذه المحاولة التي أعطوها عنوان: نصف افتراض وأربع نتائج» [151]، وفي هذه الفقرة ورد العنوان الثانوي الثالث في هذه القصة، وبقي الرابط بين بقية العناوين الثانوية والعنوان الفرعي رابطا تيميا "حيث تتابعت هذه العناوين الفرعية لتشكل فيما بينها تتابعا منطقيا لقصة تسير في خط زمني واحد، وتشكل مع العنوان الفرعي تكاملا في الدلالة على حكاية هذا الموظف المجهول، ليتبين أن جمال بن صغير قد وفق في اختيار وتوظيف هذه العناوين الفرعية والتي جعلت من الوحدات الصغيرة لوحات ومشاهد للمتلقي يربط بينها التشويق والانتظار في عودة زمنية عكسية مع المشهد الافتتاحي لقصة والذي انطلق من لحظة العصور على الموظف ميتا على الرصيف.

---

[148] جمال بن صغير: المصدر نفسه، ص08.

[149] جمال بن صغير: تمثال الموظف المجهول، ص46.

[150] جمال بن صغير: المصدر نفسه، ص47.

[151] جمال بن صغير: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وظيف بشير مفتي العناوين الثانوية في ثلاث قصص، وفي مجموعها سبعة عناوين ثانوية، أما في القصة الأول "حافة السقوط" فقد صور واقع المثقف الجزائري خلال الأزمة التي مرت بها البلاد، ومدى الخوف والملل والترقب الذي امتلأ به المواطن العادي والمثقف، وكل شرائح المجتمع، ولم تكن تلك السنوات إلا نارا وسوادا.

وامتلأت المدينة التي يعيش بها الكاتب رعبا ودمارا، وطالت عليها السنوات العجاف، فتحالف المكان والزمان على ذاكرة المثقف الذي طال به الليل والصبح وقد لا يكون قريبا، وهو ما حاول بشير مفتي تصويره في هذا النص مبررا أن انهيارا أصاب البلاد والعباد والمثقفين بالخصوص، فكاد أن يجرف الجميع إلى هاوية مظلمة ويؤدي بهم إلى سقوط مميت وهم جميعا على حافة جرف هارٍ، وكل هذه المعاني والدلالات اختزلها الكاتب في العنوان الفرعي/ عنوان القصة: "حافة السقوط"، الممتلئ بالأسئلة والحيرة «تستطيع أن تقول الآن وقد وصلت إلى هذه اللحظة، أنك متحسر على هذا الجيل وعلى وضعه وبؤسه ومخاوفه، وأحلامه المشنوقة» [152] وبعد طول حزن وانتظار يحلم الجيل بالغد وبين اللحظة والغد ليل يطول، أفرد له بشير مفتي عنوانا ثانويا اقصى يسار الصفحة هو: "وفي الليل"، ليل المثقف الحائر وهو على "حافة السقوط"، فأنت المثقف «في هذه الليلة حاولت ان لا تخرج إلى الشارع لا بسبب الطقس، فأحواله مع الشتاء سيئة على الدوام وإنما لأن رأسك كان يريد خلوة حقيقية مع تلك التي يحتاجها الفنان لمراجعة نفسه» [153]، وبقدر ما طال الليل جاءت الشمس بالصباح، و"في الصباح" تخرج من البيت متأخرا، أو مبكرا كالعادة وتفكر في الملايين التي تخرج مثلك ورأسها ممتلئ بالشقوق والهزائم، زمن صعب ومخيف، زمن الذين لا عمر لهم، قلت وهو يضيع في الانتظار في الصمت.. في بهدلة الترولي وأحلام الانتحار البدائي» [154].

لقد ورد العنوانان الثانويان "وفي الليل"، و"في الصباح" في آخر القصة، وبتتال منطقي كوني إذ الليل سابق النهار، ولكن محمول القصة كان دالا على حياة على حافة سقوط مميت، وحمل الليل للمثقف أرقا وحيرة وانتظارا ولم

---

[152] بشير مفتي: الشتاء لكل الأزمنة، منشورات الاختلاف، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1، 2002، ص89.
[153] بشير مفتي: المصدر نفسه، ص90.
[154] بشير مفتي: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يأتي الصباح بجديد إلا إصرارا وتفكيرا في الانتحار، وهو ما يوحي بديمومة للأزمة، ويأس انتاب المثقفين فعلا. وندرك أن هناك ترابطا بين العنوانين الثانويين فيما بينهما ومع العنوان الفرعي، ولكن الأكيد أن هذين العنوانين بمدلوليهما الزمني الخالص، امتدت دلالتهما إلى أبعد الحدود مع أطراف العمل القصصي وهو العنوان الرئيس "شتاء لكل الأزمنة"، وهو ذو دلالة زمنية واضحة، إذ الشتاء انزياحا هو الأزمنة والمعاناة والبرد وطول الليل وخيبته الصباح كما دل العنوانان الثانويان، فالشتاء لم يستكمل مدته ويرحل بل احتكر العام كله والأعوام المتأزمة على المثقفين والفنانين كما يقول بشير فني في "حافة السقوط".

أما في قصة ثانية لمفتي بعنوان "الرجل الذي أكله الواقع" فنعثر على عنوان ثانوي هو "الدخول من الباب الضيق"، إذ يدل كلا العنوانين على واقع معيش قاسٍ متوحش صار خطرا على الإنسان، الذي لم يكتب له الدخول من الأبواب الواسعة، ابواب النجاحات والتتويجات وتحقيق الأحمال، الآمال، بل هو الدخول منذ البدايات من ابواب ضيقة تقزم داخليها قبل الانطلاق والبدء والحياة، تماما كأبواب الكهوف، والقبور، والجحور وما يليق بالرجل وبالإنسان عامة.. إنه صراع الحلم والواقع ففي «الغرفة السرية التي ينشئها الإنسان بداخله يمكنه أن يحلم، أن يرسم صورة لنفسه ولغيره ، أن يحلق في السماء كالعصافير التي لا تعرف قيد الأرض» [155] ولكن «في الواقع العالم مختلف، الناس تخاف من الناس، المشاكل، الأمراض، الخوف، القوانين، الشرطة، الحبس، الاعتداء... الخ، وكل هذا يغم الواحد منا، حتى يتمنى في كل ليلة أن لا ينهض من فراشه» [156]، وهذا ما يخلق شيئا من اليأس والملل والدخول في دائرة العادي/ المكرس/ الواقعي المنبوذ، فلا يصبح الخروج من البيت إلى العالم الخارجي ذا جدوى، ولا العودة إلى البيت ذات فائدة فكل الأمكنة توحي بالخوف والقهر، فضيق الصدر من ضيق الأمكنة الخارجية منها والداخلة وتصير الأبواب كأماكن موصلة رابطة وسيطة بين فضاءين ضيقين ضيقة ايضا ويصي الدخول كالخروج واحد، ويختار مفتي بعدها "الدخول" الذي يعني العودة إلى الذات، إلى الغرفة السرية التي ينشئها الإنسان بداخله ليحلم ويرسم

---

[155] بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص101.
[156] بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص101.

ويحلق، ومن ثم كان العنوان الثانوي "الدخول من الأبواب الضيقة" عنوانا آسار، موازيا للعنوان الفرعي "الرجل الذي أكله الواقع" فالأكل أيضا يدخل كما يخرج من أبواب ضيقة، و"الرجل" في الحالتين "داخل" و"مأكول"، إذ اختلفت الصيغتان والألم واحد

كما جاءت العناوين الأربعة في قصة "مداخل كثيرة لجرح واحد" لتؤكد أواسر الاتفاق الدلالي والارتباط الروحي بين العنوان الثانوي والفرعي، وهذه العناوين هي: سريرة الوعي المقهور/ فندق العياشي/ الكاتب لوحده في المعركة. وكانت هذه العناوين الأربعة تتقاسم "جرح" العنوان الرئيس حين كثرت مداخلها على المثقف/ الإنسان/ المبدع حين تنغلق في وجهه وذاكرته وأحلامه كل الأبواب وحين تنفتح له مداخل، تودي به إلى الجرح نفسه، فحمل العنوان الثانوي الأول دلالات القهر الذي سلط على الوعي/ العقل/ التفكير/ الثقافة والحقيقة في زمن ما، وتجسد ذلك في فندق العياشي الذي صوره الكاتب في أبشع صورة، من نجس وخوف وانعدام الاحترام فيه، ومن مستويات من يرتادونه، ليجد البطل نفسه ككاتب وحده في المعركة ضد كل التيارات الجارفة، وبعد شهر «كل ما توقعته خاب في نهاية الطريق»[157]. إنها عناوين ثانوية قسمت ذاتنا الفارقة إلى خمسة فصول بأربعة مشاهد ثانوية، وتناغمت فيما بينها بأنساقها الإيحائية المضمرة لتشكل صورة عميقة واضحة للذات المبدعة/ المثقفة حين تصير الاختيارات والحلول والتخمينات "مداخل كثيرة لجرح واحد".

أما عن العناوين الثانوية في قصص الخير شوار، فقد اقتصر وجودها على قصة "البحث عن عطر الجازية" حيث يعود العاشق المجنون من زمن مضى واندثر إلى زمن لا يؤمن أهله بالعشق/ الحب والجنون، فتتصادم الهويقات في حوار زمني لا يرمم ولا يفهم، حيث يجد عاشق الجازية، الباحث عن عطرها تائها يواجه غدا مجهولا بعقل مهلوس كما جاء في العنوان الثانوي الأول "أعراض أولية لهلوسة قادمة"، فيقول عاشق الجازية « دقات ساعة العمر تطرق رأسي..

[157] بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص126.

نواسها يدمي بي يمينا وشمالا.. تلافيف مخي أصابها الصدأ، الكلمات تبدو باهتة في مخيلتي.. تغرق في لجة قاتمة» [158]، وهي حالة نفسية تليق بباحث عن عطر الجازية، وكان العنوان الثانوي الثاني "الشيخ والطوفان" حيث يلوذ العاشق الباحث عن العطر شيخ حكيم حليم ينصحه «الزم بيتك يا بني.. لا تنطلق حتى يفيض التنور» [159]، ولكن مغامرة العاشق الشاب تدخله عوامل عجائبية رهيبة تصيبه بحالة "جنون" جعلته يهذي: «بين الحقيقة والخيال حلم باهت، بيني وبينك زجاجة عطر سقطت سهوا في دلتا الزمن» [160]، إلى أن ينبعث "صوت من الضباب" كان صوت الجازية على وقع "النار والخيول" حين تسأله:

« - من أنت؟

- أولا تعرفين
- ربما نسيت أنت
- وهل مثلي ينسى؟ » [161]

إن بطل القصة/ العاشق المجنون/ الباحث عن عطر الجازية، تبدو عليه أعراض أولية لهلوسة قادمة فيستنجد بالشيخ الذي ينقضه من الطوفان فيزداد العاشق تعلقا بعطر الجازية إلى أن يجن ويسمع صوتها من خلف الضباب ولا يراها، هكذا شكلت العناوين الثانوية نصا قصصيا جديدا واختزلت القصة القصيرة كلها، بتكثيف كبير وكان لهذه العناوين تتمة الحكي للعنوان الفرعي، "البحث عن عطر الجازية" كأن نسأل: وماذا يكلف البحث عن عطر الجازية؟ إنه البحث عن السراب، نراه ولا نمسك به، كالعطر/ الجازية/ كالحب المستحيل/ الذي لا يتحقق إلا في الخيال، وهو ما جعل شوار يسرد قصته متقطعة وفي عوامل مؤسطرةتخييليةفنتازية.

[158] الخير شوار: مات العشق بعده، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص41.
[159] الخير شوار: مات العشق بعده، ص42.
[160] الخير شوار: المصدر نفسه، ص43.
[161] الخير شوار: المصدر نفسيه، ص45.

تعد الكاتبة لامية بلخضر القاصة الأكثر توظيفا للعناوين الثانوية، حيث بلغ عددها ثمانية عشر عنوانا ثانويا، توزعت على أربع قصص هي: "ظاهرة زيف" بستتة عناوين، و"الرحيل" بتسعة عناوين و"سيحدث ذات يوم" بعنوان واحد و"البحث عن رجل" بعنوانين.

وقد فاق عدد العناوين الثانوية عدد العناوين الفرعية في "عصي على النسيان" للامية بلخضر وهو أمر جديد على المتن القصصي الجزائري المعاصر.

في القصة الأول "ظاهرة زيف"، اضطرت القاصة إلى «مدخل اضطراري» جاء فيه «ليت الناس يصمتون.. وينتظرون القيامة على مهل» [162]، وفي العنوان الثانوي ومقولته السابقة ما يبين أن هناك حالة نفاق وزيف يعيشها الناس تحت غطاء ديني كشفته لفظة "القيامة" التي تملأ أحاديث الناس، عاطفة، لا عقلا. ليكون المشهد الثاني تحت عنوان ثانوي هو "الفرضية" وفيه تسأل القاصة:

«عقلاء نحن حتى النخاع

ثم ماذا؟

تساءلت زمنا.. وأنا أقطع الشارع الرئيسي وحيثما حدقت عبارة "الجنون"» [163]، لتبدأ القاصة بعدها في عرض لوحاتها الأربع في سرد مشهدي يصور حال المدينة وأهلها ذات البطلة التائهة وسط هذه العوامل المتناقضة، وجاءت العناوين الثانوية متطابقة الصبغة/ مختلفة العدد وهي: اللوحة الأولى/ اللوحة الثانية/ اللوحة الثالثة/ اللوحة الرابعة.

وفي قصة "الرحيل"، التي كانت القصة الأوفر حظا في حضور العناوين الثانوية في كل المجاميع القصصية المدروسة، وظفت الكاتبة لامية بلخضر تسعة عناوين ثانوية، كانت كلها ذات محمولات حزينة تستحضر فيها صدمة الرحيل وموت الأقربين، وكانت مدلولاتها جميعا مخلفات لهذا "ارحيل": وجاءت هذه العناوين الثانوية بهذا الترتيب

[162] لامية بلخضر: عصي على النسيان، منشورات جمعية الشروق الثقافية لولاية باتنة، ط1، 2008، ص13.
[163] لامية بلخضر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

النصي الذي يوافق الترتيب الواقعي لموت عزيز، وحشة/ مذكرات/ الألم/ تسابيح ما قبل الموت/ احتضار/ موت/ الكفن/ الوصية/ نهاية إلزامية، ويمكننا أن نقرأ هذه العناوين/ العلامات المختزلة نصا قصصيا قصيرا جدا للعنوان الفرعي "الرحيل"، مثلا:

أوحشت غرفته، استعاد مذكراته، تألم حينها، سبح حين اقترب الموت، احتضر، مات، كفن، نفذت الوصية، وبعدها وضعت القاصة نهاية إلزامية للقصة جاء فيها:

«نهاية إلزامية:

واجتر حلم العمر فيك.. وليالِيّ الطوال !

كم خدعت؟

كم سهرت؟

كم شكوت اليأس يأسي!

وارتعبت ألا نعود!

...

لكننا لن نعود .»[164]

من خلال هذه القراءة في عوالم العناوين الثانوية التي تضمنتها القصص القصيرة المدروسة، خلصنا إلى أن هذا النص الموازي هو عتبة تجريب وافد على المتن القصصي الجزائري المعاصر فعلا، لكن تجربة كتابتنا الجزائريين فيه لم تكن سطحية عابرة، بل تعامل هؤلاء الكتاب مع هذا النص الموازي بوعي فني، من حيث بنيته ودلالته وجمالياته، لكن

---

[164] لامية بلخضر: عصي على النسيان، ص48.

توظيف هذه العناوين الثانوية التي تقسم النص القصصي القصير إلى نصوص أقصر، ووحدات أدق يوحي بأن القصة القصيرة كجنس أدبي يحكمه القصر كمرافق لفظي تجنيسي، تمر بمرحلة تحول شكلي إلى القصة القصيرة جدا، كما سنتناول ذلك في الفصل الأخير عن التجريب في القصة القصيرة الجزائرية، أما الإيحاء الثاني فهو أن هذه التقسيمات الجديدة للقصة القصيرة بعناوين ثانوية قد يفسر فيما يفسر بقصر نفس القاص الذي يلجأ إلى عنونة ثانوية ليمنح نفسا جديدا، وإيحاء آخر وهو أن هذه العناوين تمنح المشهدية للقصة القصيرة وهي تقنية بصرية وافدة من السينما، وبذلك تكون القصة القصيرة على موعد مع المد السينمائي الذي أصاب الرواية العربية المعاصرة في العقود الأخيرة عن طريق فن "اللقطة".

2-2: الإهداء: التواصل الحميمي الموازي مع الآخر.

يعد الإهداء نصا موازيا هاما في الأعمال الأدبية المعاصرة، ومرافقا نصيا للمتن، لا يقل أهمية عن النصوص الموازية الأخرة، وذلك لأن فضاء الإهداء صار فرصة نصية جديدة أتاحت للناص أن يفرغ فيها ما استطاع من تعبيرية وبوح لا يليق بموازيات نصية أخرى أن تتحمله، لما يتميز به الإهداء من حميمي زائدة، كونه أداة نصية إضافية من أدوات التواصل مع الآخر والاقتراب منه وكسب وده وحبه، إذ الإهداء هدايا للحب والمودة.

عرف الإهداء في الأعمال الأدبية منذ العصور الأولى الكتابة والتأليف، وبقي مرافقا للنصوص الأدبية وحاضرا ضمن النصوص ومسيجا لها إلى الآن، «وقد كان بعض الكتاب قديما وحديثا يتوخون والإهداء وظائف اقتصادية وتجارية، وذلك قصد بيع مؤلفاتهم (...) فالإهداء من هذا المنظور لم تكن له وظائف ولم يكن بشكل عتبة نصية وتوشية فنية وتطريسا لغويا، ومدخلا يتوسل به القارئ لفهم جوانب من المتن العام للنص» [165]، أما الإهداء في المنتج الأدبي المعاصر، فقد صارت له خصوصيات ووظائف جديدة، بوصفه عتبة نصية مساعدة على تلقي النص الأدبي،

---

[165] أحمد يوسف: سيميائية العتبات النصية: مجلة اللغة والأدب، ع15، 2001، الجزائر، ص171.

كبقية النصوص الموازية التي لا يقرأ المتن/ النص إلا بقراءة كل عتبة نصية على حدة ومحاولة الربط والتنسيق بين دلالاتها لأنها تكون عالما دلاليا ورفقة أدبية.

ويأخذ الإهداء دوره الجمالي والوظيفي من خلال موقعه في صدارة الأعمال الأدبية، ولذلك اشتغل الكتاب على الإهداءات التي «اصبحت إحدى الإجراءات الإبداعية التي يحرص عليها المبدعون بوصفها نوعا من التواصل مع المهدي إليه، سواء أكان شخصية عامة، أم شخصية خاصة، وسواء أكان شخصية جماعية، أم شخصية فردية، وسواء أكان المهدي إليه زمانا أم مكانا أم واقعة بعينها» [166]، ويلاحظ ذلك الحرص من خلال التنوع الفني الموضوعاتي للإهداءات في الأعمال الأدبية، زيادة على أنها لم تصبح مقتصرة على صدارة العمل الأدبي ول يكتف بعض الكتاب بإهداء رئيسي واحد بل صاروا يشتغلون على إهداءات فرعية تتصدر أجزاء من أعمالهم، ويظهر ذلك في المجاميع القصصية واضحا، إذ يعمد بعض الكتاب إلى إهداء المجموعة القصصية كاملة إلى وجهة معينة، وخصصوا إهداءات فرعية لبعض قصصهم إلى وجهات أخرى، فسمينا الإهداء الجامع الذي يتموقع في بداية الهمل القصصي/ المجموعة القصصية إهداءً رئيسيا وسمينا الإهداء الذي يكون داخل العمل الأدبي ويكون بداية القصة متموضعا بين عنوانها ومتنها بالعنوان الفرعي. وكلا النوعين صار بقيمة العتبات الأخرى، خاصة العلاقة بين الإهداء والعنوان لتموضعهما القريب، ودلالاتهما المقصودة، حيث «الإهداء قد يتداخل مع العنوان في الوظيفة الأدبية، فكلا مما يمكن أن يكون أحد مفاتيح النص يساعد العنوان في اصطحاب المتلقي إلى دهاليز النص» [167]، لأنه صار بمكانة العنوان في صياغته ولغته ومدلولاته الكثيرة في كثير من أعمال الكتاب المعاصرين.

خلال اشتغالي على المجاميع القصصية الجزائرية تحسست هذا التنوع والوعي بالإهداء كنص موازٍ ذي قيمة لدى كتاب القصة القصيرة الجزائريين، وتنوع الإهداء في هذه المجاميع بين الإهداءات الرئيسية والفرعية، وبمختلف الدلالات ومنها: الثقافية، الاجتماعية، الوطنية، الإنسانية، والملاحظ أن كل الإهداءات جاءت في قالب نثري، والملاحظة

---

[166] محمد عبد المطلب، قراءة الإهداء، مجلة الكاتب العربي، ع83، 2011، القاهرة، ص08.
[167] محمد عبد المطلب: قراءة الإهداء، مجلة الكاتب العربي، ع83، 2011، القاهرة، ص08.

الثانية أن هناك من الكتاب من استغنى على الإهداء تماما ولكن بنسبة قليلة جدا، أما البعض منهم فاكتفى بالإهداء الرئيس فقط، فيما كانت لبعضهم إهداءات فرعية دون إهداء رئيس يذكر.

2-2-1: أقسام الإهداء.

أ/- الإهداء الرئيسي: هو الإهداء المتموضع مكانيا في بداية المجموعة القصصية، ويعمد الكتاب إلى توظيفه عادة ولا نكاد نفتقده إلا في نادر المجاميع القصصية الجزائرية المعاصرة، ومن خلال المدونة القصصية التي اشتغلت عليها كان الإهداء الرئيس حاضرا في ست عشرة مجموعة قصصية فيما تنازل أربعة كتاب عن هذا المنحة النصية الموازية ذات القيمة الإبداعية العالية وهم: خالد ساحلي في "الحكاية الزائدة عن الليلة الالف" والخير شوار في "مات العشق بعده"، وجمال بن الصغير في "تمثال الموظف المجهول"، وباديس فوغالي في "طيناء". أما بقية كتاب القصة الآخرين فاستغلوا فرصة الإهداء ليتواصلوا مع المتلقين من خلالها، مثلما أهدى بشير مفتي عمله:

(إلى عمارة لخوص

ذكرى صداقة لا تتوقف

عن النبض والحب والحرية)[168]

أما منى بشلم فكان إهداؤها:

(إليهما نور القلب.. وبلسم الروح والدي

إليها عينيك عمر فصرعنك... لكن القلب لن يقصر أبدا عن ذكرك

إليكم أحبتي)[169]

---

[168]بشير مفتي: شتاء لكل الأزمة (د.ص)

كما أهدى عبد الله لالي عمله:

(أولا إلى: أديب العربية الكبير، مصطفى صادق الرافعي، رحمه الله

ثم إلى: ولدي العزيزين، تقي الدين، أسامة

وإلى جدتي تقي الدين وأسامة

فاطمة الزهراء زعروري

مباركة رروايا)[170].

كما اختصت فاطمة بريهوم بالإهداء شريحة واحدة وكان

(إلى كل الأصيلين)[171]

أما القاص منير زليتي فكان إهداؤه:

(إلى كل من أشعل لهذا الوطن شمعة

في حلكة هذه الهجمة الغامرة)[172]

كما كانت هناك إهداءات رئيسية أخرى سندرجها في مبحث لاحق حين نذكر دلالاتها المختلفة: ثقافية/ وطنية/ اجتماعية...الخ

ب/- الإهداء الفرعي:

---

[169]منى بشلم: احتراق السراب، ص05.
[170]عبد الله لالي: فواتح، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، ط1، 2007.
[171]فاطمة بريهوم: بيت النار، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة، ط1، 2004، (د.ص).
[172]منير مزليتي: الظل والجدار، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2009، ص05.

إذا كان الإهداء الرئيس يرد في صدارة المجموعة القصصية، فإن الإهداء الفرعي يكون في صدارة بعض القصص ويتموضع بين عنوان القصة ومتنها، ولقد بلغها عددها في المدونة المدروسة خمسة عشر إهداءً فرعيا وهي تساوي في عجدها تقريبا الإهداءات الرئيسية وعددها ستة عشر إهداء، واقتصر هذا العدد الكبير للإهداءات الفرعية على ستة كتاب فقط كان لبعضهم أكثر من إهداء فرعي، فيما استغنى البعض الآخر عن هذا الخطاب الموازي ومن الذين اشتغلوا على الإهداء الفرعي وضمنوه مجاميعهم القصصية القاصة حكيمة جمانة جريبيع حين أهدت قصتها (صرخة العام الجديد) إلى شهيد فلسطيني وقالت:

(أرفعها إلى روح الطفل الشهيد

"محمد الدرة")[173]

أما منى بشلم فقد كانت قصتها "هوامش الوجع" مهداة

(إلى صاحب أوجاع ابن آوى

إليها: حين يختار الحرف هوامش الفؤاد

نكتب هوامش الذاكرة)[174]

وأهدى عبد الله لالي قصة "وهوى الصليب"

(إلى أطفال الصومال)[175].

وكانت قصة "لمس المجداف" لكاتبها عيسى بن محمود مهداة

---

[173]حكيمة جمانة جريبيع: أنثى الجمر، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ط1، 2007، ص25.

[174]منى بشلم: احتراق السراب، ص07.

[175]عبد الله لالي: فواتح، ص09.

(إلى الذين عايشوا بأفلامهم سنين البرك)[176].

كما جاءت هذه الإهداءات الفرعية — كما الرئيسية — في شكل متقارب في بنيته النحوية بداية كل إهداء مثل: إلى..../ الإهداء إلى/ ارفعها/ أهديك/ أهدي، ولم تكد الإهداءات كلها تخرج عن هاته الصيغ واتخذ بعضها نظام الفقرة، وورد بعضها على شكل أسطر متراكبة. وتنوعت هذه الإهداءات في مدلولاتها كما نوضحه في العنصر التالي.

2-2-2ز دلالات الإهداء.

أ/- الإهداء وابعاده الاجتماعية:

كان البعد الاجتماعي واضحا في منظومة الإهداءات الرئيسية والفرعية على حد سواء، وقد حرصنا على تتبع هذا المد الاجتماعي الرهيب الذي اكتسح نسبة كبيرة من الإهداءات كنصوص موازية، نظرا للحضور المكثف للدلالات الاجتماعية في متون هذه العتبات انطلاقا من محيط العائلة إلى زملاء العمل والمجال، إلى شخصيات مختلفة تقاسم صاحب الإهداء الشراكة الاجتماعية في تجلياتها المختلفة، ولقد وردت في المجاميع القصصية المدروسة كثير من «الإهداءات العائلية التي تكون من الكاتب إلى أهله وأقاربه» [177]، وتوافر هذا النوع من الإهداءات في متون كتاب القصة القصيرة الجزائريين، وقد يكون احتمالنا المدخلي أن القاص الجزائري اجتماعي بطبعه، وعائلي بجمعياته وارتباطه الأسري الكبير، لذلك يستغل أول فرصة لرد جميل هؤلاء أصحاب الفضل خاصة الوالدين الكريمين والذين كان لهما النصيب الوافر من الإهداءات مقرونا بصفات حميمة فاضلة مثل "الكريمين"، "بلسم الروح" و"العزيزين" وغيرها. كما كتبت عقيلة رابحي في مستهل مجموعتها القصصية "تفاصيل الرحلة الأخيرة".

(أهدي نبض حروفي إلى:

---

[176] عيسى بن محمود، رحيل، ص07.
[177] عبد الحق بلعابد: عتبات، ص94.

والدي العزيزين..)[178]

ولم تكتف القاصة وافية بن مسعود بذكر والديها في متن الإهداء صفة بل ذكرتهما أفعالا جليلة قاما بها تجاهها ولأجلها، حيث اتخذ الإهداء حينها وظيفة كشف عن نوع الروابط بين الكاتب والمهدي إليه حيث تقول:

(إلى وجه أمي الذي قادني نحو الحياة

إلى وجه أبي الذي رافقني إلى البحث عني)[179].

أما منى بشلم وفي إهدائها العمل لوالديها فإنها تحدد لهما مكانهما بقلبها وروحها قبل ذكرهما، لما يحتلانه من مكانة لديها فتقول في صدارة مجموعتها القصصية "احتراق السراب"

(إليهما نور القلب.. وبلسم الروح

والديّ)[180]

أهدى محمد رابحي عمله "ميت يرزق" لوالديه الذين توحد بهما في منطق صوفي لافت حيث جعلهما منه وهو منهما والثلاثة حلوا في جبة واحدة فأهدى:

(إلى أبي دمي

إلى أمي مائي

السعيد رابحي والطاوس رابحي)[181].

---

[178] عقيلة رابحي: تفاصيل الرحلة الأخيرة، (د.ص).

[179] وافية بن مسعود: وتحضرين على الهوامش، منشورات أصوت المدينة قسنطينة، ط1، 2006، ص02.

[180] منى بشلم: احتراق السراب، ص05.

[181] محمد رابحي: ميت يرزق.

إن الدم والماء هما الحياة وهما الأقرب إلينا، ولأن الإنسان من دم وماء، وتشرف وشرف والديه بذكرهما صفات وأسماء وكان الوحيد في هذه المجاميع المدروسة كلها من ذكر اسم والديه، وذلك ما يوحي بمكانتهما في قلبه ورد جميلهما، فمثلما سجلاه يوما في دفترهما العائلي وسمياه، ذكرهما في دفتره الإبداعي وسماهما بصفتيهما واسميهما معا.

أما نسيمة بوصلاح فتميل بالإهداء كنص مواز قائل مبوح إلى عتاب الشاعرية المفرطة المضخمة بالأحاسيس والمشاعر والرؤى، وانطبع الإهداء بمسحة حزينة، وشبهت عملها المهدي بالوجع الذي نضطر لإهدائه أحيانا إلى أقرب الناس إلينا، حيث تقول:

(إلى أبي..

أمي سأهديها وجعا آخر يمكن أن يشبه القصص)[182]

نها كلمات الإهداء التي توحي بوجع القصاصة، الذي لا يمكنها أن تبوح به إلا لمن يحتويها، ويقاسمها إياه ويخفف عنها..

أما والدتها فستختصها بأوجاع أخرى بعيدا عن عالم القصص، وبقدر ما لا يستحق الوالدان إهداءً موجعا، بقدر ما يستحقان التقدير حين ندرك بأن لا أحد يمكنه مقاسمتنا متاعبنا إلا هما. وهي بإهدائها هذا تعلي من قيمتها وتبين دورهما عليها وإن اختلف به العمر والعمل والظروف.

كما يكون الإهداء إلى الأقربين الأحياء، يكون أيضا إلى الأموات الذين يغيبون عن عالمنا لكن الكتاب يبقونهم حاضرين على قيد الذاكرة فيختصونهم بإهداء بعض الأعمال بكثير من الحميمية والفقد وذكر للفضل كما كان شأن جميلة طلباوي في إهداء مجموعتها "كمنجات المنعطف البارد".

(إلى روح والدتي

[182] نسيمة بوصلاح: إشعارات باقتراب العاصفة، (د.ص) .

التي علمتني أن أخطو الخطوات ثابتة إلى

الأمام ثم رحلت..

بكل الألم الذي ألبسني الصبح حلما.

بكل ما تحمله الكلمات من فرح

جميلة)[183]

وتتذكر منى بشلم فقيدة غالية عليها قصر عمرها لكن طال ذكرها على لسان وقلم القاصة حين أهدتها في غيابها الوفاء في قولها:

(إليها..

غيبك عمر قصر عنك.. لكن القلب لن يقصر

ابدا عن ذكرك)[184]

وذكرت منى بشلم فقيدتها بصيغة "الغائب" إليها "دلالة على الغياب، البعد، الموت، لكنها استعادت فقيدتها لغويا حين حدثتها بضمير المخاطب في لفظتها (غيبك) و(ذكرك)، فالغياب الجسدي حضور روحي، حين يوفي الحي الميت.

ومثلما يهدي الكتاب أعمالهم إلى عائلاتهم فإن لأصدقائهم وأحبابهم نصيبا من هذا الإهداء وهذا ما يدعى "بالإهداءات الإخوانية التي يكون فيها الإهداء موجها للأصدقاء والأصحاب جاملا لهم من خلالهم كثيرا من المودة، مثلما أهدى بشير مفتي مجموعته القصصية "شتاء لكل الأزمنة"

---

[183]جميلة طلباوي: كمنجات المنعطف البارد، (د.ص) .

[184]منى بشلم: احتراق السراب، ص05.

(إلى عمارة لخوص

ذكرى صداقة لا تتوقف

عن النبض والحب والحرية)[185]

ومثلما ذكر بشير مفتي المهدي إليه اسما وهو الروائي الجزائري عمارة لخوص المقيم بالغربة، فقد أهدى خليل حشلاف (فراغ الأمكنة) إلى أصدقائه ذاكرا اثنين منهم بالاسم وآخرين بالتلميح حيث يقول

(إلى أصدقائي:

إبراهيم عبد الرحيم

محمد بوشناقة

وآخرين)[186]

ب/– الابعاد الوطنية:

أما منير مزليتي في مجموعته القصصية فقد أهدى جهده وتقديره (إلى كل من اشعل لهذا الوطن شمعة في حلكة هذه الهجمة الغامرة)[187]

وفعلا فقد كان هناك ارتباط بين الإهداء والمتن القصصي المزليتي، وجاءت نصوص المجموعة في مجملها تصور الوطن من زوايا مختلفة وبنظرة خوف عليه وأمل في مستقبله المشرق، وتقاسمت شخصيات القصص أدوارا متناقضة انتصر فيها الكاتب للذين أشعلوا شموعا لهذا الوطن.

---

[185]بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة (د.ص) .

[186]خليل حشلاف: فراغ الأمكنة، منشورات مديرية الثقافة، سطيف، ط1، 2003، ص03.

[187]منير مزليتي: الظل والجدار، ص05.

وللوطن أهدت حسيبة موساوي مجموعتها القصصية "لغة الحجر" وجاء إهداؤها في قالب شاعري جميل منمق، بألوان إجلال مختلفة اختلاف ربوع الوطن وألوان علمه، ومثلما كان الوطن بيت المواطن، فقد سكنت مشاعر الكاتبة "بيت الوجود"، لغة الإهداء كما يقول بها مارتن هيدغر، وظهرت من خلال بيتها اللغوي مطلة بفرح وإجلال على وطنها الجميل حين تخاطبه:

(أهديك يا وطني

ضفائر مدينتي المائية

أهديك ملحمتي المنثورة على هذه الأوراق الخريفية)[188]

ج/- الإهداءات في وهجها الثقافي:

مثلما تحمل بعض الإهداءات دلالات اجتماعي وتكنون أخرى ذات ابعاد وطنية، تأتي إهداءات أخرى بوهجها الثقافي من خلال الإهداء إلى شخصيات ثقافية وقامات أدبية صارت أعلاما، تستحق إهداء هؤلاء، وقد تكون هذه الشخصيات معاصرة للكاتب أو من أزمنة سابقة، ويسمى هذا النوع من الإهداءات العامة «الموجهة للهيئات والمؤسسات والمنظمات والرموز التاريخية والثقافية»[189] والتي عادة ما يقاسمها الكاتب افكارها أو توجهاتها، أو يكون على صلة صداقة بها مثلما أهدى عيسى بن محمود قصته (اللعنة

(إلى صاحب اللعنة عليكم جميعا) [190] وهو الأديب الدكتور سعيد بوطاجين صاحب المجموعة القصصية التي تحمل عنوان "اللعنة عليكم جميعا"، ويشترك الأديبان في العنوان بتقارب شديد وهو ما يرجح أن بن محمود قد استعار "اللعنة" ليعنن بها قصة من قصصه ويهديها لبوطاجين لقناعة من الثاني بأفكار الأول.

---

[188] حسيبة موساوي: لغة الحجر، دار خطاب، الجزائر، ط1، 2007، (د.ص) .
[189] عبد الحق بلعابد: عتبات، ص98.
[190] عيسى بن محمود: رحيل، ص43.

وتهدي عقيلة رابحي عملها (إلى المرأة الصامدة في وجه الزمن المنصهر الأديبة جميلة زنير) [191]

وفي إهدائها إعجاب بصمود واقتداء بنضال.

أما عبد الله لالي فيهدي مجموعته القصصية:

(إلى أديب العربية الكبير مصطف صادق الرافعي رحمه الله) [192]، تأثرا بأسلوبه ولغته وأدبه الرفيع اذلي انعكست بعض مظاهره في أسلوب القاص فنيات ومضامين.

ويهدي الخير شوار قصة الغريب (إلى ابي حيان وأقول له لا تحزن، فكلنا في الهم توحيدي) [193]، وهو بذلك يؤكد وجها آخر للإهداء من حيث هو مقاسمة لبعض الأعمال والأدباء آراءهم وتوجهاتهم، والخير شوار من خلال إهدائه هذا يقاسم المهدي إليه الأحزان والهموم.

كما يمكن أن ندرج الإهداء إلى الأماكن ذات المحمولات الثقافية العلمية ضمن هذا القسم من الإهداءات وإن كان قليل الورود في المجاميع القصصية الجزائرية، ومن ذلك ما أهداه باديس فوغالي إلى عشاق مدينة عشقها في قصة طيناء وهي (قصة مدينة في صورة امرأة زئبقية ذات فتنة لا تقاوم مهداة إلى كل عشاق قسنطينة الساحرة، الذين لم يولوها الظهر في أحلك أيامها) [194].

من خلال هذه القراءة الفنية للإهداء بوصفه نصا موازيا للمتن وللنصوص الموازية الأخرى. ندرك ما لهذا النص من قيمة أدبية ووجود فني لافت يساعد على فهم النصوص القصصية بوصفه مفتاحا إجرائيا لا يقل عن العنوان والمقدمة، الاستهلال قمة وقد تنوع بين إهداءات فرعية وأخرى رئيسية، كما كانت له دلالات مختلفة بين الوطني،

[191] عقيلة رابحي، تفاصيل الرحلة الأخيرة، (د.ص) .
[192] عبد الله لالي: فواتح، (د.ص) .
[193]
[194] باديس فوغالي: طيناء وقصص أخرى، ص07.

الاجتماعي والثقافي. وكانت لهذه القصص وعناوينها الرئيسية والفرعية أيضا، ويبقى الإهداء فضاء آخر للبوح والاعتراف والتواصل الحميم مع متلق مفترض.

3-2: خطاب المقدمات والاستهلالات.

تعد المقدمات والاستهلالات نصوصا مزدوجة باللغة الأهمية في المقاربات النقدية المعاصرة للنص الأدبي، ذلك لأنها نصوص بشكل أو بآخر وتحمل دلالات وأبعادا مختلفة، زيادة على تموضعها الهام في العمل الأدبي بوصفها مقدمات رئيسية وفرعية، فأما « على مستوى المكان فنعتبر أول مكتوب»[195]، وهي أو لم ا يواجه القارئ إذا ما تعلق الأمر بالمقدمات الرئيسية التي تتصدر العمل الأدبي، وتسهم هذه المقدمات في تهيئة القارئ/ المتلقي نفسيا، عاطفيا وفكريا قبل الولوج إلى عوالم النص الفسيحة، وتكون شديدة الارتباط بالنص الأدبي سواء أكانت ذاتية، وهي التي يكتبها صاحب العمل بنفسه، أي إنه يقدم لعمله بنفسه، أم كانت غيرية تكفل بكتابتها شخص آخر غير الكاتب، وقد يكون كاتبا، ناقدا، أكاديميا... الخ، يهدف من خلالها إلى تقديم الكاتب والكتاب إلى القارئ/ المتلقي، بهذه المقدمات التي « ترتبط بشكل وثيق بالنص فهي تتشكل بعد انتهاء العمل وتكون في الغالب خطابا واصفا للعمل، سواء كانت من وضع المؤلف أو من وضع غيره»[196]، لأنه ذات علاقة بالمتن، حيث لا يمكن للمقدم/ واضع المقدمة أن يقول شيئا عن العمل قبل قراءته، وبه تصير المقدمة اختصارا، إجمالا للنص و «ليست ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة بل إنها العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بها»[197] إذا كانت من أهل الاختصاص من الأدباء والنقاد والأكاديميين خصوصا، بعيدا عن المجاملات والإشهار المجاني، لأنها بذلك تحدث صدمة للمتلقي وتخلق فجوة قرائية تسيء إلى شركاء العمل الأدبي بداية من الكاتب إلى المتلقي مرورا بصاحب التقديم، لذلك كان خطاب المقدمات خطابا علميا مسؤولا، وذا مكانة هامة في حقل الدراسات النقدية وصار من

---

[195] عبد الرزاق بلال: عتبات، ص42.
[196] إبراهيم الحجر: شعرية الفضاء في الرحلة الأندلسية، ص100.
[197] ع الرزاق بلال: المرجع السابق، ص52.

الضرورة بمكان أن لا يقدم للأعمال الأدبية إلا أهل الاختصاص، و«يضطلع خطاب التقديم بمجموعة من الوظائف الأساسية المتمثلة في توجيه فعل القراءة وتهيئ المتلقي لمواجهة النص، وهو بالتالي نوع من التعاقد الذي يربط قناة التواصل بين المؤلف ومتلقيه»[198]. كما أن خطاب التقديم نص موازٍ مكمل أساسي في فهم المعنى العام للنص/المتن، فهي نصوص « تختزله وتكثفه دون أن يعني ذلك أن قراءتها تغني عن قراءة المتن» [199]، لأنها دورها تمهيدي تحضيري وليس مغنيا عن التمتع بالمتن فخطاب التقديم «يمثل بذلك استدراجا للقراء، وتحفيزا لهم وإثارة فضولهم»[200].

2-3-1: المقدمات الرئيسية.

تنوعت المقدمات الرئيسية في المدونة المدروسة، بين مقدمات ذاتية وغيري، وتنوع كتابها بين أدباء، أكاديميين، ومسؤولين عن دوائر ثقافية كانت هي المتكفلة بنشر هذه المجاميع القصصية، بالنسبة إلى المقدمات الغيرية.

2-3-1-1: المقدمات الرئيسية الذاتية:

تكفل بعض القصاصين بتقديم أعمالهم بأنفسهم، ومن هؤلاء القاص محمد رابحي في صدارة المجموعة القصصية "ميت يرزق"، حيث أورد في تقديمه «شذرات للمؤلف مأخوذة من مقالات منشورة بعديد من الصحف الجزائرية تلخص رؤيته للقصة القصيرة» [201]، انطلاقا من واقعها بالجزائر، وعن طريقته في كتابتها إذ يقول في تقديمه: «وأنا أكتب القصة، اقع فيما يشبه اللغز البوليسي، أكون فيه الجاني طورا وطورا اكون المجني عليه، وطورا اصير المحقق، أجد في بغتة فيما يشبه سين جيم أخذ ورد أبحث عن الجاني وعن أدوات الجريمة.. بل وعن الجريمة نفسها» [202]. وإذا كان هذا تصريحا واعترافا في خصوصياته في الكتابة وآلياته الداخلية، فإنه أورد في التقديم رأيا جريئا قارن فيه بين النص الشعري والنص القصصي في الأدب العربي من حيث التلقي والتفاعل لدى القراء حيث إن « المشهد الشعري تكفيه

---

[198]إبراهيم الحجر: شعرية الفضاء في الرحلة الأندلسية، ص100.
[199]عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص52.
[200]إبراهيم الحجر: المرجع السابق، ص100.
[201]محمد رابحي: ميت يرزق، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط1، 21007، ص13.
[202]محمد رابحي/ المصدر نفسه، ص09.

قصيدة واحدة يكتبها إليوت ويعنونها "الأرض اليباب" حتى يعيد ترتيب بيت الشعر، بينما لو يصدر يوسف إدريس مجموعته "أرخص ليالي" وهي تضم عددا معتبرا من القصص الخطيرة لما استطاع أن يحقق هذا المنعرج الحاسم في المشهد القصصي العربي»[203]، وهو رأي صريح ونظرة نقدية مبنية على معطيات ومتابعة دقيقة للتلقي العربي للمنتج الأدبي، بوصف محمد رابحي متابعا وناقدا متخصصا في فن القصة القصيرة الجزائرية.

كما قدم منير مزليتي لمجموعته القصصية "الظل والجدار" حيث استعرض في التقديم تجربته في كتابة القصة القصيرة وتعلقه الدائم بها وإفرادها بالكتابة دون أجناس أدبية أخرى إذ يقول: « كانت بدايت مع القصة ولا تزال»[204]، كما توجه بخطاب مباشر مع المتلقي الافتراضي لمجموعته يعبر له فيه عن رؤيته لعالم القصة في تقديمه هذا فيقول «وهذه النصوص التي أضعها بين يديك عزيزي المتلقي اليوم، لا تخرج عن كونها بشكل أو بآخر العالم كما أراه أو أتخيله»[205]، وبهذا التقديم، ازدادت رؤية المتلقي وضوحا، فهو يتلقى مفاتيح القصص من يد صاحبها، بوصف التقديم تهييئا لآفاق المتلقي القرائية، إذ يحفز منير مزليتي هذا المتلقي على اكتشاف العالم من زوايا الكاتب، وهي قراءة الآخر والعالم كما يراه الآخر أيضا، لتصبح القراءة ذات فائدة أكبر، كما تدل بعض الألفاظ الحميمة في التقديم على مدى الاحترام الذي يوليه القاص لمتلقيه الافتراضي داعيا إياه إلى مقاسمته النص قراءة وإنتاجا.

كما تحدثت وافي بن مسعود عن المتلقي الافتراضي لمجموعتها القصصية "وتحضرين على الهوامش" بأسلوب جميل يحمل معاني المحبة والشراكة الإبداعية في قولها: «هذا المتلقي الذي اردت لنصوصي أن يكون لها مكان في قلبه وليس في مكتبته فقط»[206]، وتحدثت في تقديمها ايضا عن قصص مجموعتها عامة ودعتها بالهوامش و«كانت هذه الهوامش أولى ما أردت به إعادة تشكيل الحياة على الورق.. قد يكون ذلك لأجل الحقيقة.. قد يكون لأجل ابتسامة وقد

---

[203] محمد رابحي: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[204]
[205] منير مزليتي: الظل والجدار، ص07.
[206] وافية بن مسعود: وتحضرين على الهوامش، ص03.

تكون ايضا طريقة إيجابية للبكاء بأقل الأضرار الممكنة» [207] ويحمل التقديم هذا أسئلة للمتلقي، عن الكتابة والمتن والحقيقة، ولم البكاء بأقل الأضرار الممكنة؟ ليسارع إلى المتن لاكتشاف الحقيقة بنفسه، ويعيد تشكيل الحياة على هوامش المقروء، معيدا بذلك إنتاج النصوص وفقد رؤاه ومرجعياته المختلفة.

أما القاص عبد الله لاليفي تقديمه لمجموعته "فواتح"، فقد تطرق إلى زمن كتابة نصوصه وذكر أسباب عنونته لمجموعته بهذا الاسم/ العنوان قائلا: «كما أني سميت هذه المجموعة "فواتح" إيمانا مني بأنها "فواتح" بدايات لنهايات قد لا تأتي أبدا، وهذا العنوان جامع لكل قصص المجموعة، وليس هو لواحدة منها – على غير عادة الكتاب – لأني لأنني لم أجد عنوانا واحدا من بين عناوينها يستوعبها» [208]، وقد حاول أن يفسر للمتلقي سبب اختيار العنوان بغموض، وإن كان تأويل العنوان من حق المتلقي، وقد يزيده توضيح القاص/ صاحب العمل غموضا وكسرا صريحا لافق توقعه، أو توجيها لمنظوره القرائي يشوي على استراتيجيات القراءة والتأويل لديه، كما أن حديثه عن انعدام عنوا من عناوين المجموعة يحقق الإجماع الدلالي بينها، فتلك مسافة إبداعية – نقدية يضعها الكاتب عادة بينهم وبين اعمالهم بوعي وفحص ومراجعة وبعدها يتم اختيار الأنسب، ولكن ليس على المبدع أن يشرح للقارئ/ المتلقي هذا تماما، فلربما يجد هذا المتلقي عنوانا فرعيا لقصة من القصص يستوعب كل قصص المجموعة، فللقاص حق الكتابة وللمتلقي حق القراءة والتأويل.

2-3-1-2: المقدمات الرئيسية الغيرية.

تكفل عدد من الأدباء والنقاد والأكاديميين بكتابة مقدمات لبعض المجاميع القصصية الجزائرية التي اشتغلت عليها، حيث قدم الدكتور سفيان زدادقة للمجموع القصصية "الحكاية الزائدة عن الليلة الألف" للقاص خالد ساحلي، ومن خلال هذا التقديم تحدث زدادقة عن المكانة الكبير التي صارت تحتلها القصة القصيرة بعد تراجع

---

[207] وافية بن مسعود: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[208] عبد الله لالي: فواتح، ص07.

الشعر، كما بين دور التكنولوجيات الحديثة في تسهيل التواصل بين الكتاب نشر الأعمال القصصية، حيث «تتخذ القصة حاليا في عال الكتابة مكانة قصوى وحساسة، خصوصا بعد سقوط مملكة الشعر عن عرشها الذي استمر قرونا عديدة، ذلك أن القصة، وتحديدا القصة القصيرة اقرب جنس أدبي إلى عصرنا» [209]، وانتقل بعدها الدكتور سفيان زدادقة من الحديث عن مكانة القصة القصيرة المعاصرة في المشهد الأدبي العربي إلى الحديث عن عوالم القصة عند خالد ساحلي، عن خصوصياتها ومنطلقاتها ورهاناتها من خلال عرض للنموذج القصصي المرغوب فيه لدى صاحب المقدمة إذ يقول: « فالقصة الجديدة في نظري – ونصوص خالد صاحلي التي أقدمها في هذا المقام تمثل نموذجا حيالها – تنطق بالغائب والمحرم والمخيف والمجهول، والمسكوت عنه، اللامفكر فيه، تنطق بالمزعج والغريب والمر والمستحيل» [210]. وبهذا التقديم يجرنا الدكتور زدادقة إلى المتن بفضول كبير لمعرفة هذا المحرم، المخيف، المجهول، المسكوت عنه... الخ، الذي تضمنته قصص خالد ساحلي، ونكتشف أيضا مدى مقدرة المقدم على اختزال نصوص المجموعة التي تقارب الثلاثين نصا بهذه العبارات التقديمية المركزة الدقيقة العلمية، التي تظهر أيضا بأن الناقد المبدع الأكاديمي هو الأقرب إلى التقديم والأولى به من غيره في كثير من الحالات وسفيان زدادقة كان له ذلك في هذه المقدمة الأكاديمية المركزة والتي كانت نصا موازيا محملا بالمعرفة، وذا مقدرة كبيرة على تهيئة المتلقي لخوض تجربة قراءة وهو محمل بأسئلة عميقة وكثيرة.

قدم الدكتور طارق ثابت لمجموعة قصصية بعنوان "عصي على النسيان" للقاصة لامية بلخضر، وفي تقديمه تحدث عن واقع الكتابة النسوية في الجزائر ورهاناتها الفنية، ليختص بالحديث بعدها المجموعة القصصية بقوله: «إن المجموعة القصصية "عصي على النسيان" عبارة عن مقاربات حميمية، بين واقع مزيف مر، لا يحيل إلا على وجع متأصل وكامن، وأحلام جميلة عذبة» [211]، ولم يرد الدكتور طارق ثابت أن يكون من بداية العمل موجها لقراء واحكتار وحجر آفاق توقعاتهم، في قوله: «لا أريد أن أكون مكان النقاد والقراء في الحكم على هذا العمل، لكن

[209] خالد ساحلي: الحكاية الزائدة عن الليلة الألف، ص05.
[210] خالد ساحلي: المصدر نفسه، ص06.
[211] لامية بلخضر: عصي على النسيان، ص07.

باستطاعتي القول إن هذه المجموعة القصصي هي باكورة متميزة ناضجة لكاتبة من الجزائر العميقة» [212]، وهي محاولة لترك القراءة للمتلقي، كما أنها تجربة تقديمية تظهر تجارب قصصية نسوية جزائرية.

تركت القاصة دينازاد بوراس الحرية مطلقة للأستاذ الحاج مصطفى سريدي ليقدم لها مجموعتها القصصية "صرخة امرأة"، فألفينا تقديمه مدحا مبالغا فيه بلغة ألفناها في الكتب الصفراء، وكان بعيدا عن المتن وغير متخصص تماما، بل ويصلح التقديم – في طابعه الشمولي – أن يوضع لأي عمل آخر، فلم يكن فيه أي تلميح للمتن بخصوصية ما كمام سبق لأصحاب المقدمات السابقة فعله فهو يقول عن كتابات دنيازاد بوراس «قرأنا للأستاذة بوارس دنيازاد فوجدا أسلوبا متموجا، وتعبيرا رقراقا» [213]، كما استمر في تشجيعه للكاتبة بأسلوب وعظي لافت بقوله: « سر النجاح يكمن في المواظبة والمواصلة، والصبر والمصابرة والتجهد والمغالبة» [214]، إذ لم أجد مطلقا العلاقة بين التقديم والمتن.

تفردت القاصة عقيلة رابحي بمرافقة نصين موازيين تقديميين لمجموعتها القصصية "تفاصيل الرحلة الأخيرة"، حيث قدم لعملها كل من الدكتور شريبط أحمد شريبط والقاص عبد الحميد عمران، وهي سابقة تقديمية في حدود النماذج القصصية التي اشتغلت عليها.

تحدث الدكتور شريبط في تقديمه عن ضرورة الاحتفاء بالنص الأنثوي لأنه فك للقيود، وبأن الكتابة أهم الميادين التي خاضت فيها المرأة لإثبات نفسها إذ «تعد الأديبة الصاعدة عقيلة رابحي من أهم الاقلام الجيدة، ومن أبرز المواهب الطالعة من زخم الأزمة ورحمها» [215]، وذلك حسب المقدم الذي جعل من القارئ المفترض ينتظر نصوصا عظيمة بسؤاله في ختام تقديمه «فمن يدري، فقد يخرج من تحت جلباب هذه المرأة نص أنثوي لم نقرأ مثله

---

[212] لامية بلخضر: المصدر نفسه، ص08.
[213] دنيا زاد بوراس: صرخة امرأة، نوميديا للطبع والنشر والتوزيع، قسنطينة، ط1، 2012، (د.ص) .
[214] دنيا بوراس: المصدر نفسه، (د.ص) .
[215] عقيلة رابحي: تفاصيل الرحلة الأخيرة، ص10.

من قبل»[216]، وبقدر ما هو توقع مشروع، بقدر ما هو مسؤولية كبرى من أديب أكاديمي أمام محك النص الذي قد له بهذا القدر من المبالغة. على خلاف تقديم القاص عبد الحميد عمران لنفس المجموعة القصصية، والذي لامس فيه جوانب هامة من بنية القصة القصيرة عند عقيلة رابحي ولو بأسلوب إبداعي إلى حد ما، في قوله «تجيء قصص عقيلة رابحي، متميزة وموغلة في التجريب، قصص عميقة الفكر، بهية الأسلوب، مدهشة اللغة، قصص مليئة بالذهول، ذهول الزمان وغربة المكان، وحنين الأشياء إلى منبت ولادتها» [217]، وبالفعل فمن يقرأ قصص رابحي يلمح مدا تجريبيا فنيا على مستوى البنية وشكل القصة القصيرة التي انحاز إلى القصة القصيرة جدا، أو الومضة القصصية واغترف من الشعر الكثير.

أما عمار بن اربيحة، مدير الثقافة السابق بولاية برج بوعريريج فقد قدم لتمثال الموظف المجهول لصاحبها جمال بن الصغير بوصفه مسؤولا عن نشر العمل، ووقف عند محطات عديدة في هذه التجربة الأولى للمبدع، متحدثا عن العنونة وإغراء المتلقي، في قوله «ومن هنا أقول فإن هذه المجموعة تغريك بقراءتها انطلاقا من تلك العناوين التي يختارها المؤلف لقصصه، ثم إنك إذا توغلت في اعماقها، دعتك عفوية الأديب إلى الاقتراب أكثر فأكثر من عالمه»[218]، وقد تحققت إحدى وظائف التقديم كنص موازٍ يعاضد المتن، من حيث أن صاحب التقديم تحدث عن مغريات فنية من شأنها ان تأسر وتجر القارئ إليها، انطلاقا من عناوين المجموعة.

كان تقديم رئيس الجمعية الخلدونيةببسكرة فوزي مصمودي للمجموعة القصصية "فواتح" للقاص عبد الله لالي متعدد الموضوعات، بداية بالحديث عن دور الجمعية في جمع وطبع إبداعات الأعضاء، لينتقل إلى الحديث عن صاحب العمل الذي اعتبره "قاصا متميزا"، لكنه ترك احكم على نصوص المجموعة للقراء كما جاء في تقديمه: «أما بالنسبة للأعمال القصصية المنشورة بين دفتي هذا الكتاب فمتروك أمرها للدارسين، والنقاد كي يضعوها على الغربال

---

[216]عقيلة رابحي: المصدر نفسه، ص11.
[217]عقيلة رابحي : المصدر نفسه، ص12.
[218]جمال بن الصغير: تمثال الموظف المجهول، ص04.

ومحك النقد، ويقولوا قولتهم ويدلوا برأيهم حولها»[219]، وهو اعتراف من صاحب التقديم بأن دوره كرئيس جمعية ينتهي عند الجمع والطبع والنشر، أما النقد فلأهله من المختصين من النقاد والدارسين.

تنوعت المقدمات الرئيسة في المجاميع القصصية المدروسة بين الذاتية والغيرية، وكانت متفاوتة الحجم بين طول وقصر، كما اختلفت من حيث تناولها للعمل المقدم، وكان الفرق واضحا بين مقدم مختص عارف، وآخر يطلق أحكاما جاهزة تربك المتلقي قبل ولوجه عوالم المتن.

2-3-2: خطاب الاستهلالات.

الاستهلال مقطع قصير من إنشاء القاص صاحب العمل ويسمى استهلالا ذاتيا، أو هو مقطع يختاره صاحب العمل من اهمال قرأها لسابقيه ويسمى الغيري ويمكن أن يضعها في صدارة عمله فسميناها الاستهلالات الرئيسية ويمكن أن تكون مع بداية القصة متموقعة بين العنوان والمتن وتسمى الاستهلالات الفرعية، كما تنوعت هذه الاستهلالات بين الشعرية والنثرية، وبين الفصيحة والعامية.

2-3-2-1: الاستهلالات بين الذاتية الغيرية/ الذات والآخر.

كان للاستهلال حضور قوي داخل المدونة القصصية الجزائرية المعاصرة من خلال النماذج التي تناولتها بالدرس، وتجاوز عددها ستين استهلالا، أربعة منها ذاتية وهي لفاطمة بريهوم ، نسيمة بوصلاح، محمد رابحي، وجميلة طلباوي، في مقابل أكثر من خمسين استهلالا غيريا وردت في أعمال ثمانية كتاب هم: خالد ساحلي، الخير شوار، فاطمة بريهوم، بشير مفتي، لامية بلخضر، عقيلة رابحي، وافية بن مسعود.

[219] عبد الله لالي: فواتح، ص06.

الاستهلال الذاتي عند فاطمة بريهوم جاء على شكل حكمة مستمدة من تجربة حياتية معيشة، حيث استهلت به قص "انتحار الشوق"، المليئة بالأحزان والمعاناة وطول الانتظار جراء حب لم يعد له مؤمنون به في هذا الزمن وزواج لم يعد له مذاق، فجاء الاستهلال مواتيا للنص، وكأن تجربة القصة قد اختزلت في سطرين من هذا الاستهلال كنص مرافق يكشف ويلمح إلى المتن حيث تقول فاطمة بريهوم «حين يقف أحد في وجه المجهول، ويدرك عجزه يحتاج الحب: خلاصا من عبودية اللحظة القادمة» [220]، أما محمد رابحي فكان استهلاله لقصة مثلث متهاوي الأضلا ع» غرائبيا إلى حد بعيد، حيث حذر فيه قراءة من كل يوم أحد بقوله: «هذه القصة قد حدثت يوم أحد من الآحاد، فإذا ما عشتم يوم الأحد فكونوا على حذر، خشية أن تقعوا في ما وقع فيه أبطال هذه القصة» [221] وهو استهلال يغري بدهشة المتلقي بالتعرف على ما وقع لأبطال القصة واكتشاف تفاصيل لغز يوم الأحد، وكان استهلالا يضع قارئه في حالة تأهب فضولي قصوى، ليبدو لنا مدى الترابط والتواصل بين الاستهلالات كنص موازٍ مرافق والمتن كنص رئيس.

تشوقنا نسيمة بوصلاح في استهلالها لقصتها "للبوح خارطة وفصول" لولوج عوالم النص لنعرف ونكتشف كيف « كان في نية الشجرة أن تصير مركبا حالما.. العاطلون عن الحلم صنعوا منها عود ثقاب» [222]، وهو يختصر تجربة بطلة القصة الحالمة حين تعترف: «كنت أكبر سريعا... وأطاول كل الاشجار الضخمة في القرية.. وافرح عندما أقترب من ملامسة الحلم.. كان حلمي أن أحدث القمر ونأمر معا حبات الرمان بالانفلات من نواميس النمو البطيء.. وكان حلمي الثاني أن أكبر بداخلك مثلما كبرت بداخل قريتي] ولكن [وجهي غادرته ملامح أبي.. وملامح أمي.. ولون بيتنا.. وعدد إخوتي.. وشكل حبة الرمان.. فبقيت بداخلك دائما بحجم دمى القش الصغيرة...

[220]فاطمة بريهوم: بيت النار، ص79.
[221]محمد رابحي: ميت يرزق، ص33.
[222]نسيمة بوصلاح: إشعارات باقتراب العاصفة، ص49.

وأنا أفتش عن بطاقة هويتي»[223]، وكانت البطلة الحالمة شجرة تحلم ان تصير مركب فرح ولكن حبيبها حولها إلى عود ثقاب، ونلتمس فعلا من النصين: الاستهلال الرمزي والمتن الشاعري أهما واحد.

واستهل جميلة طلباوي مجموعتها كمنجات المنعطف البارد بسؤال الذات التي تقابل المستقبل بحيرة واستفهام: « كيف يمكنك أن تبصر المجهول الكامن في أعمقك؟»[224] وهي دعوة إلى استبطان الذات بمكامنها ومجاهيلها واسرارها الرهيبة، ولكن بأية كيفية؟ ولأن الاستهلال غيري ولأديب الهند الكبير "طاغور" صاحب نوبل للآداب، وكاتب مسرحي وروائي، فإن استحضار سؤاله كاستهلال لعمل قصصي يوحي بعلاقة بينه وبين المتن، فأن تبصر المجهول في أعماقك كما يقول طاغور هو أن تكتشف ذاتك وتتجاوز المعلوم منها، مثلما يتساءل قارئ قصص المجموعة كلها عن مجاهيل جعلت للكمنجات وقعا خاصا في المنعطف البارد، وعن "سقف الهواء" وسقف العمق في الإنسان، ففي أعماق شخوص القصص "ظل اللهب" واحلا عطشى ومتسع للدموع، وفاكهة للسماء، وحين نقرأ القصص جميعها ندرك أن جميلة طلباوي نسجت من اللفظة القصصية شراكا للقبض على لحظات تأمل في الذات، وجعلت من النفس الشعري فيها منظارا تبصر من خلاله أعماقها.

2-2-3-2: الاستهلالات العربية والغربية.

استعان بعض الكتاب بمقاطع لأدباء وفلاسفة كثيرين، منهم العرب ومنهم الأعاجم، كما استهلوا بعض نصوصهم بآيات قرآنية، وإانٍ شعبية.

استهل لامية بلخضر قصتها: انعكاسات المستحيل بمقطع شعري لنزار قباني:

«قالت يا ولدي لا تحزن

فالحب عليك هو المكتوب

[223]نسيمة بوصلاح: المصدر نفسه، ص50-51.
[224]جميلة طلباوي: كمنجات المنعطف البارد، (د.ص) .

يا ولدي قد مات شهيدا

من مات على دين المحبوب

نزار قباني »[225]

واستهل الخير شوار قصته البحث عن عطر الجازية بمقطع شعري لمحمود درويش:

«,احب الأغنية

مثلا ينتحر النهر على ركبتها

هذه كل خلاياي

وهذا عسلي

وتنام الأمنية

محمود درويش»[226].

كما قدم شوار أيضا لقصته "النائمة واللص" بمقطع شعري لخليل حاوي، واستهل قصته "الشعاع والانسحاب" بمقطع من قصيدة لعبد الله بن كريو، واستهل قصة "الطريق إلى بني مزغنة" بمقطع من أغنية شعبية للمطرب عبد المجيد مسكود. أما خالد ساحلي والذي كان صاحب أكبر عدد من الاستهلالات الموظفة في المجاميع القصصية وعددها ثمانية وعشرون استهلالا، فقد استهل قصته "الفتحة المباركة" بمقطع للكاتب وديع سعادة «أريد أن أتكلم، أن أصنع جسرا من الأصوات، يوصلني إلى نفسي»[227].

---

[225] لامية بلخضر: عصي على النسيان، ص71.
[226] الخير شوار: مات العشق بعده، ص39.
[227] خالد ساحلي: الحكاية الزائدة عن الليلة الألف، ص56.

كما استهل ساحلي قصته "المعلون" بمقولة لجلال الدين الرومي:

«ولكن ما الصورة إذا جاء المعنى

جلال الدين الرومي»[228]

وفي مستهل قصة "مملكة الظل" وبين العنوان والمتن أورد شطرا للمتنبي: «ما من ظالم إلا سيبلى بأظلم»[229]

أما بشير مفتي فاستهلاله الوحيد من المدونة السردية العربية فكان مقطعا للكاتب أمين صالح استهل به المجموعة كلها وهو:

«الخسوف وشيك

والعالم هذا المساء سيخلع تضاريسه

ويتشظى دونما جلبة»[230]

أما الاستهلالات من المدونة الأدبية والفلسفية الغربية فكانت حاضرة بشكل رهيب وفاق عددها الأربعين، وكان اصحاب المقاطع المستهل بها: هنري ميللر، باشلار، سارتر، همنغواي، غوته، نيتشه، اليوت، إدغار آلن بو، بابلو نيرودا، كافكا، وليام جيمس، بورخيس، رولان بارت... وغيرهم. مثلما استهلت وافية بن مسعود قصتها "هم.. والمدينة والظلام" بمقول "هنري ميللر" «إن وضوح الموت موجود دائما أمام عيني ولكن موت العالم هذا الموت الأبدي

---

[228] خالد ساحلي: الحكاية الزائدة عن الليلة الألف، ص109.
[229] خالد ساحلي: المصدر نفسه، ص81.
[230] بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص09.

لا يذهب من المحيط إلى المركز كي يبتلعه، هذا الموت هو عند رجلي، إنه ينطلق من داخلي إلى العالم الخارجي، فموتي يسبقني دائما بخطوة أو اثنتين»[231]، وقد كان هذا الاستهلال تهيئة نفسية لقارئ سيجد متن القصة يفوح موتا، ورحيلا، خاصة برحيل الشخصية المحورية في القصة والتي ترك رحيلها وفعا خاصا على الذات الأنثوية التي كانت تتساءل: «ترى هل كان رحيلك موتا أم كان حياة لأسئلة لا تنتهي»[232]، ولأن الموت يسبقنا دائما بخطوتين كما يقول هنري مولر في الاستهلال فإن الموت ذاته سبق الذات المفجوعة إلى حبيبها واسكنه القبر، «حيث كل الأسماء لها قبرها، وقبرك غادرته العلامات، وهجرته الحروف، شامخ مثلك، حالم مثلك، أخطأته الجموع، وباركته غربتي حينما عادت ولم تجد غير ما كتبت: مات نون هنا، ونون هنا سوف ترويه السنين»[233]

أما بشير مفتي فقد جعل من مقولة "فرناندو بيسو" متكأ استهلاليا بمجموعته القصصية "شتاء لكل الأزمنة" وفيه

«كل ما أفعل، وكل ما أحس، كل ما أعيش

لن يكون سوى عابر أقل، اختفى من الحياة

اليومية لشارع المدينة»[234]

واستهلت فاطمة بريهوم مجموعتها القصصية "بيت النار" بمقولة "غوته": «آه ! لو كان باستطاعتك التعبير عما تشعر به! لو كان باستطاعتك أن توضح، وتثبت على الورق هذه الحياة، التي تجري بلا انقطاع، وبكل حرارة داخلك بحيث تتحول المرأة مرآة لروحك»[235].

---

[231] وافية بن مسعود: وتحضرين على الهوامش، ص04.

[232] وافي بن مسعود: وتحضرين على الهوامش، ص11.

[233] وافية بن مسعود: المصدر نفسه، ص10.

[234] بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص09.

[235] فاطمة بريهوم: بيت النار، ص05.

وكانت هذه الاستهلالات الغربية الكثيرة على صلة دلالية بالمتن إلى حد ما، ولكن حضورها الكثيف في المدونة القصصية الجزائرية يبقى أمرا لافتا، غلى درجة تحول المجاميع إلى بدايات غربية ومتون جزائرية عربية، فهل الأمر تجريب واعٍ، أم هو موضة الأشكال والتأثر بالقصص الغربية والمد الحداثي؟

4-2: خطاب الخواتم/ النهايات:

إذا كانت المقدمات/ الاستهلالات تتموضع قبل المتن، تقدم له ويستهل بها، فإن الخواتم هي نصوص موازية تلي النص، وغالبا ما يذكر فيها تاريخ ومكان كتابة هذا النص أو ذاك، وإذا كانت هذه العتبة تقرأ في حدود أنه ذكر لزمكان النص وتأريخ له فحسب، فإن هذه العتبة صارت تحمل دلالات وتتميز بجماليات تميزها وتنزهها أن تكون لمجرد التاريخ، ما دام للفضاءين الزماني والمكاني دلالات عميقة وليسا مجرد عنصرين في العمل الأدبي.

الملاحظة الأولى التي لفتت انتباهي في المجاميع القصصية التي تناولتها، والتي بلغ عدد قصصها مائتين وثمان وتسعين قصة قصيرة لم تذكر فيها سوى خمس عشرة خاتمة مكاني، وست وخمسين خاتمة زمانية. كما أن القاصة الوحيدة التي ذكرت الخواتم الزمكانية كاملة وأرخت لقصصها هي نسيمة بوصلاح في عملها "إشعارات باقتراب العاصفة". فيما ذكرت حكيمة جمانة جريبيع كل تواريخ كتابة قصصها الثلاثة عشر ولم تذكر ولو مكانا واحدا كتبت فيه هذه القصص، واقتصرا الخواتم الزمانية على سبعة كتاب فقط من عشرين، أما الخواتم المكانية فلم تكن سوى في عملين يتيمين للكاتبين: منير مزليتي ونسيمة بوصلاح.

كانت نسيمة بوصلاح تذكر تاريخ ومكان كتابة قصصها في آخر النص وبصيغة: المكان، الشهر، السنة بالأرقام، كما يوضحه الجدول:

عنوان القصة	الخواتم الزمكانية
للنصوص السرية هامش علني	قسنطينة يناير 2000

كنت يوما سيشكل الرطب	قسنطينة مارس 2000

كما كانت الكاتب تستبدل الأشهر المؤرخ بها أحيانا بفصول السنة مثل:

قسنطينة صيف 2000

قسنطينة في خريف قادم.

وكان منير مزليتي يذكر مكان وزمان كتابة القصة في موضعين اثنين:

قصة: في ذاكرة زوجتي، عنابة في 2005/04/20.

في تقديمه الذاتي لعمله. عنابة في 2008/03/17.

ويبقى الاستفسار قائما بعد هذه المسحة الإحصائية الوصفية: لماذا لا يحتفي القاص الجزائري بالمكان في خواتم قصصه. ويكتفي بذكر تواريخ قليلة لها.

خاتمة الفصل:

من خلال مقاربتنا للنصوص الموازية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، خلصنا إلى عديد النتائج لعل أهمها:

-كان للنصوص الموازية في المجاميع القصصية المدروس أهمية بالغة في قراءة المتون القصصية، حيث أدت وظائف عديدة منها الوصفية، الإغرائية والتوضيحية، وكانت هذه النصوص الموازية تمثل سلطة موازية يمكن تسميتها بسلطة الهامش التي لا تقل أهمية عن سلطة النص/ المتن، على اختلاف مرجعيات هذه النصوص ومنها المرجعية الأدبية، الثقافية، السياسية، التاريخية.

-شكل العنوان نصا موازيا هاما في المدونة القصصية الجزائري، انطلاقا من محمولاته الدلالية الكبير بوصفه مفتاحا لفك كثير من مغاليق النصوص، على اختلاف أنواعه، من العناوين الرئيسية وهي عناوين المجموعات القصصية إلى العناوين الفرعية وهي عناوين القصص، إلى العناوين الثانوية وهي عناوين تضمنتها متون القصص وقسمت النص إلى وحدات قصصية مترابطة، وكانت هذه الأنواع الثلاثة من العناوين على قدر كبير من الترابط والتعالق الدلالي، الذي شكل منظومة عناوينية كانت على قدر كبير من الانسجام والترابط مع المتون القصصية من جهة ومع بقية النصوص الموازية الأخرى كالإهداء والاستهلالات والخواتم.

-اشتغل كتاب القصة القصيرة الجزائرية على الإهداء بوصفه نصا موازيا لا يقل أهمي عن النصوص الموازية الأخرى، وجعلوا منه هامشا إضافية للبوح والكشف عن مكنوناتهم بصيغ فنية مختلفة، وتنوعت محمولاته بين الثقافية، الاجتماعية والتاريخية، كما اشتغل الناص الجزائري على إهداءات رئيسية كانت في بداية المجاميع القصصية، وعلى إهداءات فرعية في بداية القصص. وإن كان جلها قد كان موجها للعائلة انطلاقا من الوالدين، الأبناء، الزوجات، الإخوة والأقارب.

-فرض خطاب المقدمات ذات الاستهلالات سلطته على المدونة القصصية المدروسة، حيث لم تكد تخلو مجموعة من مقدمات تنوعت بين الذاتية والغيرية، وكانت ذات دلالات أدبية سياسية واجتماعية، دون أن ننسى بأن هناك عددا مبالغا فيه في توظيف الاستهلالات خاصة الغربية منها، ولم يكن الكثير من هذه الاستهلالات على قدر من التآلف والترابط مع المتن/ النص وهو ما طرح أكثر من سؤال عن جدوى هذا الحشد الهائل لهذا النوع من النصوص وعن مدى وعي القاص الجزائري بخطورة التعامل مع هذه النصوص.

-أما عن الخواتم الزمكانية في المدونة القصصية الجزائرية فقد كان الاحتفاء بها باهتا ولم يهتم بها معظم القصاصين، واكتفى بعضهم بذكر الخواتم الزمنية فقط مع إهمال تام لمكان كتابة هذه النصوص، باستثناء كاتبين أو ثلاثة.

وعموما، فقد كان للنص الموازي سلطته التي توازي سلطة النص الأصلي/ المتن، وكان هناك حوار دلالي جمالي بين الطرفين من شأنه أن يصنع المتعة لدى المتلقي.

القاص	عنوان المجموعة	عدد العناوين الفرعية	عدد العناوين الثانوية	عدد الاستهلالات الرئيسية	عدد الاستهلالات الفرعية	عدد الإهداءات الرئيسية	عدد الإهداءات الفرعية	عدد الخواتم الزمانية	عدد الخواتم المكانية
خالد ساحلي	الحكاية الزائدة عن الليلة الألف	28	0	0	28	0	0	0	0
الخير شوار	مات العشق بعده	12	5	2	8	0	2	5	0
دنيا زاد بوراس	صرخة امرأة	18	0	0	0	1	0	0	0
عيسى بن محمود	رحيل	11	5	0	0	1	6	0	0
جمال بن صغير	تمثال الموظف المجهول	4	6	0	0	0	0	0	0
بشير مفتي	شتاء لكل الأزمنة	13	7	4	0	1	0	0	0
خليل حشلاف	فراغ الأمكنة	14	0	0	0	1	0	6	0
محمد رابحي	ميت يرزق	17	0	0	3	1	0	0	0
منير مزليتي	الظل والجدار	18	0	0	0	1	0	2	2
باديس فوغالي	طيناء وقصص أخرى	10	0	0	0	0	1	0	0
نسيمة بوصلاح	إشعارات باقتراب العاصفة	13	7	1	2	1	3	13	13
عقيلة رابحي	تفاصيل الرحلة الأخيرة	15	0	2	0	1	0	0	0
لامية بلخضر	عصي على النسيان	11	18	1	2	1	0	0	0
فاطمة بريهوم	بيت النار	10	0	1	1	1	0	10	0
حسيبة موساوي	لعنة الحجر	9	0	0	0	1	0	0	0
وافية بن مسعود	وتحضرين على الهوامش	7	0	1	1	1	0	0	0

حكيمة جريبيع	أنثى الجمر	13	0	0	0	1	1	13	0
منى بشلم	احتراق السراب	8	0	0	1	1	1	5	0
جميلة طلباوي	كمنجات المنعطف البارد	17	4	1	0	1	0	0	0
عبد الله لالي	فواتح	30	1	1	0	1	1	2	0
المجموع		278	53	14	46	16	9	56	15

الفصل الثاني: إشكاليات الزمن في القصة الجزائرية القصيرة.

1/ في مفهوم الزمن وأهميته:

ارتبط الزمن بحياة الإنسان، فاكتسب أهميته منذ الأزمنة القديمة، لدى شعوب وأمم مختلفة خاصة من طرف العلماء والفلاسفة والأدباء، وعكفت كثير من الدراسات على تناول مفهوم الزمن وشرح تفسير ماهيته، وعلاقته بالآخر إنسانا/ مكانا/ وجوارا...الخ.

قبل التفصيل في حيثيات هذا العنصر الحياتي الإنساني الوجودي الهام آثرنا أن نقف عند حدود مصطلح "الزمن" أولا، حيث جاء في القاموس المحيط أن الزمن «اسم لقليل الوقت وكثيره، والجمع أزمان وأزمنة وأزمن»[236]، وهو ما يوحي بأن الزمن حسب "الفيروز ابادي" يعني الوقت فهما كان طويلا أم قصيرا، وهو ما أكده ابن منظور في لسان العرب على أن «الزمن والزمان: اسم لقليل الوقت وكثيره (...) وأزمن الشيء طال عليه الزمان، وازمن بالمكان: أقام له زمانا»[237]، وإذا اتفق التعريفان في أن الزمن هو وقت بعض النظر عن طوله أو قصره فإن ابن منظور يرى بأن الزمن قد يعني طول الوقت، وأنه ليس هناك ضبط دقيق للخلاف بين "الزمن" و"الزمان".

[236]الفيروز أبادي: القاموس المحيط، شركة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ج3، مصر، ط2، 1952، ص233 – 234.
[237]ابن منظور: لسان العرب، ج13، ص199.

إذا كان هناك اختلاف في ضبط مفهوم للزمن وماهيته، فإن ذلك جعل بعض الفلاسفة والدارسين يقر بعدم وجود للزمن تماما، وذلك ما ذهب إليه بول ريكور معمقا إشكاليات الزمن في طرحه القائل: «ليس للزمان وجود، ما دام المستقبل ليس بعد، والماضي لم يعد موجودا والحاضر لا يمكث، لكننا مع ذلك نتحدث عن الزمان بوصفه ذا وجود ونحن نقول أن الأشياء التي ستقع (ستكون) والأشياء الماضية (كانت) والحاضرة تمر بنا، والمرور ليس عدما»[238]، وبذلك يقر بول ريكور بأن هناك إشكالا عميقا واقعا بين أطراف الزمن الثلاثة، ماض انقضى فلا وجود له في حياتنا الآن، وبين مستقبل لم يقع بعد فلا وجود له إلا في توقعنا بمجيئه وبما سيكون فيه وقد لا يجيء ولا يكون فيه ما نتوقع فلا وجود له إذن، وبين حاضر نعيشه لحظة سريعة التحول من طرف المستقبل إلى حيز الماضي، وعليه فلا وجود للزمن إلا في صورة الحاضر فقط وهي اللحظة التي لها وجود وليست بعدم كالماضي والمستقبل، وهذه الأطراف الثلاثة للزمن سبق لأوغستين أن نبه إليها في درسه الفلسفي للظاهرة، إذ يرى «ان الزمن وليد الانقطاع المتواصل بين ثلاثة مظاهر للحاضر، هي "التوقع" الذي يسميه "حاضر المستقبل" والتذكر الذي يسميه حاضر الماضي و"الانتباه" الذي يسميه حاضر الحاضر» [239] وهو بذلك يؤكد أن لا وجود للزمن إلا في صورة الحاضر الذي نعيشه الآن، أما الماضي فلا يشكل في حاضرنا إلا ذكريات، أما المستقبل فلا يعدو أن يكون توقعا نتوقعه ونعيشه على أنه سيكون وقد لا يكون، وفي خضم هذه الحيرة المفاهيمية لوجود الزمن حياتيا لدى الإنسان، فإن هيثم حاج علي يرجع ذلك إلى أن «الزمن هو ذلك الكيان الهلامي الانسيابي الذي عرفه الإنسان من خلال مواصفات متعددة، متباينة، تحولت وتطورت عبر تطور الوسائل المساعدة للوعي الإنساني» [240]، حيث حاول الإنسان أن لا يقف مطولا في حيرة من فلسفته للزمن، بل فكر في صياغته عمليا وتحديده وفق ما يحتاجه من هذا التحديد بوسائله وطرقه، كي يستعمله في حياته، ويكون الزمن بذلك عنصرا مساعدا على نظام حياتي مريح وممنهج لانشغالات وارتباطات هذا الإنسان، حيث « لم يعد الزمن ذلك المفهوم التقليدي البسيط المرتبط بالأزمنة الكبرى من ماض وحاضر ومستقبل، المعروفة

---

[238] بول ريكور: الزمان والسرد، ج1، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2006، ص26.

[239] بول ريكور: الوجود، الزمان والسرد، ج2، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد، لبنان، ط1، 2006، ص53 .

[240] هيثم حاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، ص17.

بتسلسلها الطبيعي وخضوعها لمنطق الترتيب، (...) إنما صار ظاهرة تحمل الكثير من الدلالات المتنوعة والثرية» [241] في حياة الإنسان ومنها الكونية والدينية والأدبية، فصار هناك ازمنة تتعلق بالكون وبالطبيعة كالشروق والغروب والكسوف والخسوف، والحساب الفلكي، كما صار للزمن وجود ديني تعلق بأيام مقدسة وأشهر حرم، وساعات مفضلة مستحبة ومن ثمة «تعامل الإنسان مع الزمان في مستوى الأعمال... فقد جعل الإنسان الزمان قابلا للقياس وصالحا من ثمَّ لتوثيق الأحداث الفردية والجماعية» [242] لزمن الميلاد والموت، والاستقلال وتحقيق المنجزات الفردية والوطنية المختلفة، وصارت بعض الأوقات ترمز للبشرى، والفرح كالصبح والإشراق، في حين أن بعضها الآخر قد يدل على الشؤم والحزن كالليل والخريف... الخ، و«لقد أدرك الإنسان أنه لا وجود إلا بالزمان، أو قل إن الوجود والزمان مترادفان، لأن الوجود هو الحياة والحياة هي التغير والتغير هو الحركة، والحركة هي الزمان. فلا وجود إذن إلا بالزمان، لهذا فإن كل وجود يتصور خارج الزمان وجود وهمي أو هو لا وجود» [243]، وهي نظرة ثاقبة تجعل الزمان عنصرا وجوديا أساسا في حياة الإنسان وفي حركة الكون من حوله وفي بداياته ونهاياته كلها. وأفعاله وتحركاته وكل موجوداته، ويظل الزمان يشكل كل الفضاءات الموازية التي يتحرك فيه الإنسان وتتحرك فيها أشياؤه وأفكاره، ذكرياته وأحلامه، لأجل ذلك كان الزمن على مر الوجود الإنسان ذا حضور عميق في المخيال الإنساني وفي لب إشكالياته وأسئلته الوجودية العميقة « فالحضارات جميعها على مختلف العصور لم تهمل العنصر الزمني، بل أدركت حقيقته وأهميته، وتبعا اخترعت الأساطير والرموز لتصويره، ث شيدت الأدوات والآلات لقياسه، وأصبح جزءًا هاما من حياة الشعوب اليومية في مختلف العصور» [244]، وعلى رغم كل أدوات الإنسان الفكرية، العلمية، الآلية لمحاصرة عنصر للزمن وضبط مفهوم دقيق له «ظلت كلمة الزمن – لفترة طويلة – لا تشير إلى معنى دقيق بعينه، ولا إلى دلالة محددة، على الرغم من تعدد محاولات تعريفها، وقد تجلت إشكالية الزمن – عبر عصور المعرفة – بوصفها إشكالية وعي

---

[241] باديس فوغالي: التجربة القصصية النسوية في الجزائر، ص135.
[242] صادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، ص38.
[243] كريم زكي حسام الدين: الزمان الدلالي: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2002، ص29.
[244] عبد اللطيف الصديقي: الزمان، أبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1995.

بالأساس»[245]، وظل الزمن هو الآخر الذي يتداخل مع مفاهيم كثيرة سعى الإنسان إلى وعيها وفهمها في حياته وأن لا يتركها مجهولة، أو غامضة، و«يمثل الزمان إذن لغزا من الألغاز الكبرى التي يواجهها البشر في حياتهم، فهو ظاهرة طبيعية لا يستطيع البشر الإفلات منها، ولكنهم في نفس الوقت لا يقدرون على اقتناصها، أو إدراكها من خلال الحواس، لا نستطيع أن نراه بأعيننا أو نسمعه بآذاننا وليس له ملمس أو رائحة» [246]، وفي الوقت الذي لا نستطيع تحسس الزمن من طرف الإنسان بعين أو أذن أو ملمس أو أنف، فإن الزمن يتجلى في كل الظواهر من حولنا، ولا يتجسد وجوده إلا في ما يحيط بنا من أمكنة وأشياء، «فالزمان لا يوجد مستقلا عن الأشياء، ولا يمكن تصور الزمن بذاته، ولا يمكن تصور أشياء لا زمنية» [247]، وبالتالي فإن الزمان يكتسب وجوده من خلال تماهيه وحركته في الأشياء المحيطة بنا حينما تقاسمنا حاضرنا وتتغير بفعل مرور الزمن عليها لتصير من الماضي، وتستمر في حركتها وتغيرها في تحول المستقبل من الزمن إلى حاضر نعيشه.

كان للزمن حضور فعلي في مجالات بحثية عديدة منها الفلسفية والتاريخية، وغيرها، ولم يكن بمعزل عن الدراسات والبحوث الأدبية التي اعتنت به كثيرا بوصفه أحد أهم مكونات العمل الأدبي، إذ «الزمن في الأدب هو "الزمن الإنساني"... إنه وعينا كجزء من الخلفية الغامضة للخبرة، أو كما يدخل الزمن في تسييج الحياة الإنسانية، والبحث عن معناه» [248]، كما صار للزمن بوصفه مكونا للنص الأدبي أهمية من حيث ارتباطه بعناصر أخرى للعمل الأدبي، منها المكان، حيث يرى "برغسون" أن الزمن حركة لا تتم إلا في مكان إذ «يموت مفهوم الزمن ويذوب في مفهوم المكان»[249]، وله ارتباط بشخصيات العمل الأدبي وأحداثه ولغته أيضا، خاصة في الأعمال السردية التي يكون فيها عنصر الزمن ركيزة أساسية ينبني عليها السرد، و «يمثل الزمن عنصرا من العناصر الاساسية التي يقوم عليها فن القص، فإذا كان الأدب يعتبر فنا زمنيا، إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية، فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية

---

[245] هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، ص17.
[246] سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 2004، ص68.
[247] عبد اللطيف الصديقي: الزمان أبعاده وبنيته، ص05.
[248] سيزا قاسم: نظرية الرواية، ص66.
[249] عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالاته، ص16.

التصاقا بالزمن»[250]، ولأن مكونات القص تتموضع زمنيا وتتحرك في فضاء المكان الملتصق المتماهي بالفضاء الزمني ولأن المد الدلالي الزمني يصل إلى بنيات عميقة في النص القصصي بداية بالشخصيات وأحلامها وحاضرها مرورا بالأحداث التي تكتسب قيمتها من اللحظة التي تتشكل فيها وتتداخل وتتشابك، فالزمن إذ ذاك ليس فضاءً تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات بل هو صانع للأحداث ومؤثر في سيرورتها وصيرورتها، والمزمن نفسه هو من يعطي للشخصيات بريقها وأهميتها داخل العمل القصصي، ولأن «السرد هو فن أدبي يتعامل بالدرجة الأولى مع الزمن. من خلال تعامله مع مكونات هذا الزمن» [251] من حاضر، ماض ومستقبل بكل محمولاتها، إذ «يسير القص في حركة متعرجة، متنقلا بين الحاضر والماضي والمستقبل، الماضي في شكل ذكريات، والحاضر في شكل إدراكات والمستقبل في شكل نبوءات»[252] ورؤى واستشرافات للزمن القادم، وتكون بصمة السارد واضحة ومؤثرة في سير مجريات السرد والتي عادة ما تجانب السير الخطي للزمن. ويكون للقاص/ السارد فيها تغييراته وتقنياته من تقديم وتأخير، فيتأرجح الزمن بين ماض ومستقبل وحاضر على شكل استرجاعات واستباقات زمنية مختلفة، وكثيرا ما «نرى في السرد الأدبي نوعا من أنواع الرؤية الخاصة للزمن، أو بالأحرى للأحداث المتتابعة في الزمن، كما نرى السارد متحكما في سير زمن سرده، على النحو الذي يخدم رسالته السردية»[253]، وفي توظيف هذه التقنيات الزمنية تتجلى مهارة الكاتب في استثماره هذا العنصر السردي الهام – الزمن – من أجل تحقيق أدبية نصه وإبراز فنيات القص التي يشتغل عليها، «وقد لجأ معظم الكتاب إلى الاستفادة من مختلف الاساليب الحديثة لإجلاء مهاراتهم الفنية» [254] ومنها حسن التعامل مع عنصر الزمن، ومن هذه الأساليب: أسلوب الاسترجاع/ الاسترداد، وأسلوب الاستباق/الاستشراف، وغيرهما من الأساليب التي من شأنها أن تجعل من الزمن فعالا في تشكيل المعنى والمبنى معا داخل النص الأدبي، وذلك من أجل إعطاء حركية

---

[250]سيزا قاسم: المرجع السابق، ص37.
[251]هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، ص25.
[252]سيزا قاسم: القارئ والنص، المجلس الأعلى للثقافة (المغرب). (د.ط)، 2002، ص84.
[253]هيثم الحاج علي: المرجع السابق، ص26.
[254]أحمد طالب: الالتزام في القصة الجزائرية، ص217.

وتواصل بين المبدع والمتلقي من خلال الزمن، ما دام الإبداع معطى وجوديا وتعبيرا عن ذات الإنسان بكل ما يتضمنه من أسئلة وجودية عميقة ومتشابكة، تماما كما يتضمن أسئلة فنية جمالية.

وقد حاول الأدباء استثمار القيمة الزمنية في المجال السردي من حيث إن «الزمان قوة فاعلة وأساسية في فهم الوجود والتعامل معه»[255]، ما دام فهم الوجود يتطلب فهم النفس، التي تبدو من خلال النصوص الأدبية متشظية، متوزعة على مدارات الأزمنة الواقعية والنفسية، ويبدو من خلالها الناص عاملا على تحقيق ممكنات مستقبلية بروح استشرافية، أو تأمل ما تحقق منها بذاكرة الأمس/الماضي أو تتبع راهن الممكنات وآنيتها، ليعيش من خلال هذه الأقطاب الثلاثة حركية دائمة، ويتمخض عنها إنتاج وإبداع وفنية، وذلك مثلما «فهم كثير من الفلاسفة أن ماهية الزمن تقوم على الحركة» [256] والتحول، لأن سكون الزمن سكون للفعل والحدث ولحركة الشخصيات داخل العمل القصصي وهاما ينقص من أدبية القص ويقضي على مكونات القص تماما. لأن «الزمن محوري وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، ثم إنه يحدد في نفس الوقت دوافع أخرى محركة مثل السببية والتتابع واختيار الأحداث»[257] في رأي سيزا قاسم، حيث جعل كثير من الكتاب الزمن المحور الرئيس الذي يرتكز عليه النص، ذلك لأن رهان الناص مبني على جذب انتباه القارئ/المتلقي، وأن هذا الرهان يتكئ على معطيات نفسية وجدانية، وللزمن قدرة على تحقيق هذا الانجذاب والإغراء والغواية والدهشة من خلال تعالقه بكل عناصر الحكي (أمكنة، أحداث، شخصيات)، «كما يتمتع الزمن بقدرة كبيرة في تقديم الجو النفسي لفهم ظروف القصة وأبعاد شخصياتها» [258]، وليس من الغريب أن نعثر على عنصر الزمن متضمنا في باقي مكونات القص انطلاقا من العنوان إلى النصوص الموازية الأخرى من إهداء ومقدمات واستهلالات. و«للزمن — إذن — أهميته القصوى في التأثير على السمات المميزة للقصة القصيرة (وهو) أحد أهم العوامل التي تبرر اختلافات القصة القصيرة عن باقي أخواتها من الأنواع السردية

[255]وجيه قانوس: الزمن ودلالاته في روايات الطاهر وطار، مجلة اللغة والآداب، ع15، 2002، ص84.
[256]وجيه قانوس، المرجع نفسه، ص200.
[257]سيزا قاسم: بناء الرواية، ص38.
[258]أحمد طالب: المرجع نفسه، ص217.

الأخرى»[259]، كالرواية مثلا، لأن القصة القصيرة على خلاف الأجناس السردية الأخرى تكتفي بفترات زمنية وجيزة/ مكثفة، إذ تعد بحق فن التقاط اللحظة المعينة من زاوية متميزة وحادة، ومن ثم فإن للزمن داخل النص القصصي القصير وجودا وقسمة وحيزا يختلف عنه في بقية الأجناس الأدبية الأخرى. وهذا ما يوحي أيضا بأن التعامل مع عنصر الزمن في القصة القصيرة يتطلب تركيزا وتكثيفا وحذرا، وبذلك صار هذا الجنس الأدبي محلا لتجريب التقنيات المختلفة لاستعمال الزمن، كالتداخل الخطي – الذي لا يخضع للخطية – واستحضار الماضي واستشراف المستقبل، وكل هذا يجعل القصة القصيرة «تزدحم في بعض دقائق»[260]، ملفوفة بتكثيف في الأحداث والزمن والمكان والرؤى.

أما جيرار جنيت فيقارن عنصر الزمن في الحكي بعناصر سردية أخرى ويرى أنه إذا كان يمكن لبعض العناصر أن تغيب في الحكي أو لا تعين فإن الزمن هو العنصر السردي الوحيد الذي يستحيل أن يغيب عن الفعل السردي، فيقول: « يمكنني جيدا أن أروي قصة دون ان أعين المكان الذي تحدث فيه (...) في حين يستحيل علي تقريبا ألا أموقعها في الزمن بالقياس إلى فعلي السردي، ما دام علي أن أرويها بالضرورة في الزمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل»[261]، وهذا يكشف أن العلاقة بين القصة والزمن تتجاوز مفهومها البنيوي وإطار الجزء والكل، إلى علاقة ترابط وتكامل حتمية فلا قص دون زمن، كما يرى هيثم حاج علي أن « علاقة القصة بالزمن مزدوجة، فالقصة تصاغ داخل الزمن، والزمن يصاغ داخل القصة، ويسهم في وجودها وبنائها»[262]، لذلك سيظل «للزمن أهمية في الحكي فهو يعمق الإحساس بالحدث والشخصيات لدى المتلقي»[263] ويعمق الإحساس بالمكان، ويكون الوعاء الذي تتفاعل فيه كل عناصر القص الأخرى لتحقيق الناص غايته الفنية ويحقق النص خصوصياته الأدبية.

2/ مستويات الزمن وتقنياته في القصة القصيرة الجزائرية:

---

[259] هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، ص54.

[260] فرانك أوكونور: الصوت المنفرد. تر: محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص08.

[261] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: مجموعة من المترجمين منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص230.

[262] هيثم الحاج علي: المرجع السابق، ص24.

[263] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص87.

اهتمت الدراسات الأدبية المعاصرة بمستويات الزمن، من حيث الترتيب الزمني للأحداث داخل النص القصصي... والمقارنة بين زمن القصة، الذي هو «زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، فلكل قصة بداية ونهاية يخضع زمن القصة للتابع المنطقي] وبين [زمن السرد الذي يقدم من خلاله السارد القصة، ولا يكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة»[264]، وفي هذا التباين بين المستويين السردي والقصصي تظهر بصمة الناص في التعامل مع الزمن من حيث استعماله للتقنيات المختلفة للتعامل معه، إذ الزمن السردي لا يخضع لأي ترتيب منطقي، تماما كما لا يخضع الإبداع لأي مقاييس منطقية، فكله انزياح وكسر للمألوف وتجاوز للنمط والمتوقع.

وقد نجد القصة «مبنية على التتابع الكرونولوجي للمهمات» [265] والأحداث، تماما كما قد لا يتحقق هذا التتابع في عملية سرد الأحداث وذلك حسب ما يراه القاص مناسبا لخلق أجواء ملائمة لائقة قادرة على إحداث خلخلة زمنية في خطية الزمن على مدار القصة، حيث لم يعد من الضروري «أن يتتابع تتابع الأحداث في رواية ما أو في قصة مع الترتيب الطبيعي لأحداثها كما يفترض أنها جرت بالفعل» [266] في واقعها وهذا ما يسمى "مفارقة زمن السرد مع زمن القصة". فإذا افترضنا أحداثا ما تروى إلى نهايتها وفق الترتيب المنطقي الطبيعي:

حدث1 ——— حدث2 ——— حدث3 <

فإن ترتيب هذه الأحداث أثناء سردها يمكن أن يكون مخالفا لهذا الترتيب ويكون مثلا وفق هذا التسلسل (وفق تقنية الاستشراف):

حدث1 ——— حدث3 ——— حدث2 <

أو يكون وفق تقنية الاستذكار وفق هذا الترتيب:

---

[264] محمد بوعزة: المرجع نفسه، ص87.
[265] رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص34.
[266] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص73.

حدث3 ———— حدث2 ———— حدث1

كما يمكن للقاص التلاعب بهذا الترتيب بتقنيات شتى، وهذا هو مجال الإبداع والتميز في توظيف عناصر الحكي، وعنصر الزمن بالضبط، لأن القص فن زمني بامتياز ويحدث أن يزيح الزمن بطولة النص/ العمل دون منازع وباستحقاق من عناصر القصة الأخرى، وذلك عندما يجعل منه القاص العنصر المرن الذي يتغلغل في كامل بنيات نصه، ذائبا فيها، مشكلا لها، جزءًا منها، كلا يحويها وهذا ما يليق بجنس أدبي كالقصة القصيرة.

1-2/ الزمن والذاكرة/ السرد الاسترجاعي:

عكف كتاب القصة القصيرة المعاصرين على توظيف تقنيات شتى سرد أحداث قصصهم وذلك خرق للنمطي من السير الخطي المنطقي لرواية الأحداث في وقت «كان القاص البدائي يقدم لسامعيه الأحداث في خط متسلسل تسلسلا زمنيا بنفس ترتيب وقوعها» [267]، ومن هذه التقنيات التي اشتغل عليها القاص المعاصر تقني الاسترجاع/ الاستذكار، مسايرا بذلك طبيعة الإنسان الميالة إلى سحر الحكي وأخبار السابقين عن طريق استعادة الأحداث والارتداد إلى أزمنتها لتغدو معيشة في زمن غير زمنها وهذا عن طريق «الارتداد المعروف بـ "فلاش باك" فهو من التقنيات المستعملة في الرواية، وقد انتقل حديثا إلى القصة القصيرة، وهو يعد من طرق المعالجة الفنية حيث يتم بواسطته التفاعل بين الماضي والحاضر وعلى هذا النحو تنصهر المسافة الزمنية في إيقاع واحد» [268]، وتغدو اللحظة الواحدة المعيشة في حياة الإنسان متضمنة للتداخل الزمني في نفسيته، كما أن استرجاع محطات في حياة الإنسان السابقة إعادة حياتها من جديد حين تمتزج الحكاية الماضية بالحكاية/ القصة الحالية التي تتضمن هذا الالتفات إلى حكاية سابقة إذ «يشكل كل استرجاع بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها – التي ينضاف إليها – حكاية ثانية زمنيا» [269]، وهنا يجد المتلقي نفسه يتفاعل مع حكايتين اثنتين تنصهر بينهما المسافة الزمنية لأن مرتكز قنية الاسترجاع

---

[267] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص54.
[268] أحمد طالب: الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة، ص217.
[269] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص60.

هو الحوار الزمني بين الحاضر وقدرته على تضمين الماضي في مفارقة زمنية تعد رهانا للسارد في غواياته السردية تجاه متلق ما، حيث «الاسترجاع مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي قياسا على اللحظة الراهنة» [270]، أما محمد رنان حاسم فيرى أن مفارقة الاسترجاع أو السرد الاسترجاعي «تتحقق حين تحكي القصة أحداثا وقعت سابقا» [271]، ويكون هذا عن طريق عملية سردية تسمى "اللاحقة ANALEPSE"، و«اللاحق عملية سردية تتمثل بالعكس في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، وتسمى كذلك هذه العملية الاستذكار RETROSPECTION» [272] وقد تكون هذه اللاحقة متعلقة بأي عنصر من عناصر السرد ويدخل ذلك في إطار وظيفتها وهي «إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية (شخصية – إطار – عقدة)] وقد يكون من أجل [سد ثغرة حصلت في النص القصصي أي استدراك متأخر» [273]، ولكن ليس كل استرجاع لأحداث ماضية يكون غرضه سد الثغرات في القصة، وذلك لأن هذه التقنية أسمى من أن تكون سدا لذرائع فنية لدى كتاب القصة، ويمكن أن تنكون لهم فيها مآرب فنية عديدة ومن ذلك نظرة سيزا قاسم لوظيفة الاسترجاع التي من خلالها يعيد الإنسان تصفح ذكرياته وإعادة قراءتها بأدوات الحاضر ووعي جديد «ويحتاج الكاتب إلى العودة إلى الماضي الخارجي في بعض المواقف، في الافتتاحية وكذلك في إعادة بعض الأحداث السابقة لتفسيرها تفسيرا جديدا في ضوء المواقف المتغيرة، أو لإضفاء معنى جديد عليها أو تغير تفسيرها في ضوء ما استجد من أحداث» [274]، كما أ، لاسترجاع الماضي دوافع أخر تتعلق باللحظة والحاضر، وقد وظفت تقنية الارتداد بإفراط في النصوص القصصية الجزائرية، ووجد الكتاب في هذه التقنية/ الطريقة المجال الرحب، إن موضوعاتيا أو فنيا، واستعمل هؤلاء «أسلوب الفلاش باك الذي يقوم بالرجوع بالذاكرة إلى الخلف في تكنيك حركي يخترق اللحظة الآينة مرتدا إلى الوراء لفترة زمنية تطول أو تقصر» [275]، ويعد الرجوع إلى زمن سابق ماض بمثابة المعاكس الفعلي بالنسبة إلى استرجاعه والجعل منه

---

[270] عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010، ص262.

[271] محمد ونان جاسم: المفارقة في القصص، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010، ص32.

[272] سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، ص80.

[273] المرجع نفسه، ص82.

[274] سيزا قاسم: بنية الرواية، ص59.

[275] ثناء أنس الوجود: قراءات نقدية في القصة المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص145.

حاضرا، فالماضي قد انصرم وولى ولكن القاص يعيد استحضاره ليجعل منه زمنا معيشا عن طريق "الاستذكار، الاسترجاع، الارتداد"، وهي كلها تسميات لملمح: العودة/ الرجوع/ الهروب إلى الماضي/ الأمس، إذ الاسترجاع لدى السارد هو «الانسلاخ عن الحاضر ليعود إلى الماضي، وذلك في حركة تصعيدية تسمو بالزمن» [276] وتكون العودة إلى الماضي تحريكا لمكامن الذاكرة وذلك عن طريق «استدعاء لإدراكنا لأحداث معينة في الماضي وغالبا ما يعبر عنها الذاكرة المباشرة، وغاليا ما نستعملها للدلالة على استبقاء أو استدعاء، أي بمثابة تحصيل حاصل لإدراكنا لأحداث سابقة أي وقائع حدثت في الماضي» [277]، ما دام «الإنسان تصنعه ذكريات موغلة في القدم» [278] كما يقول بول ريكور.

لقد اكتسحت تقنية الاسترجاع النصوص القصصية المعاصرة، وذلك من خلال ما تقوم به الشخصيات القصصية بوصفها محركات للفعل السردي القصصي حيث «تستقدم الشخصية الأحداث التي عاشتها في ماضيها، وهذا الأسلوب أقرب إلى أسلوب كتابة المذكرات الشخصية، وأدب الاعتراف» [279]، ومن ثمة كانت الشخصية الضمير الأكثر حضورا في مدارات القصص القصيرة. إذ أصبح القاص يتحمل بطولة نصه أو يحملها للراوي على اختلاف الضمير الساردين: أنا، أنت، هو...، وذلك محاولة منه ورغبة في «إعادة التذكير بالأحداث الماضية أو المقارنة بين موقعين، أو لرصد وضعية الشخصية في مرحلتين مختلفتين» [280]، وتكون الذات الإنسانية لحظتها منشطرة/ متشظية بين بين، مما يؤدي إلى خلخلة نفسه تعكس وتنعكس على الخلخلة الزمنية التي تتخذ دأبا في الكتابة القصصية هذه الخلخلة بالارتداد تكسر غط الحكي وخطيته، «يخلط الحاضر بالماضي ولا يهتم بالزمن المتسلسل» [281] المعروف، ويحدث ذلك تباينا بين زمن القصة الواقعي الطبيعي، وزمن السرد الخاضع لرؤية الناص وطريقة تعامله وفق ما يراه مناسبا، وأكثر فنية ودلالة.

---

[276] أحلام حادي: جماليات اللغة في القصة القصيرة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004، ص33.
[277] عبد اللطيف الصديقي: الزمان وأبعاده وبنيته، ص37.
[278] مصطفى ناصف: محاورات مع النثر العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص336.
[279] أحمد شريبط: الزلزال، تأويل الشخصية والمكان، مجلة المساءلة، ع1، 1991، ص73-74.
[280] إبراهيم عباس: الرواية المغربية، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005، ص295.
[281] إيفلين فريد جورج يارد: نجيب محفوظ والقصة القصيرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1997، ص71.

كانت الذاكرة متكأ رئيسا في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة من خلال النماذج المدروسة، وكان «الحنين إلى الماضي دافعا فنيا لاستعمال أسلوب الارتداد الذي ساعد كثيرا في عملية الرجوع إلى الماضي الذي كان له النصيب الأوفر في الطرح الفني» [282] ولقد شكل الماضي البعيد الفضاء الأكثر حضورا في القصة الجزائرية مقارنة بالماضي القريب لأن «الماضي يتميز أيضا بمستويات مختلفة متفاوتة من ماضي بعيد وقريب ومن ذلك نشأت مستويات مختلفة من الاسترجاع»[283]، شكل الحنين إلى الطفولة أهم الدوافع إلى استذكار الماضي، واسترداد هذه الفترة الحياتية الحالمة الجميلة، الملآنة بالبراءة، الطهر، والصفاء، بالحب الذي تحاول الايام محوه أو تجاوزه فيبدو كذلك لها، ولكنه يبقى عالقا بالذاكرة التي تعد «الحيز النفسي الذي يتم فيه استحضار عالم الطفولة» [284] بكل محمولاتها الجميلة، كما ذكر ذلك جمال بن صغير في قصته "الجاواوي" على لسان امرأة تسترجع بعض ذاكرتها وتقول: «كنت الابنة الصغرى في العائلة، محاطة بالرعاية والعطف، كنا لا ننتهي من اللعب حتى يأخذنا النهاس، نقضي اليوم نهيم عل وجوهنا بين أشجار التين والرمان والعنب» [285]، ومن خلال هذه العودة إلى الزمن الماضي البعيد يصور لنا القاص عوالم طفولية ملؤها الفرح، اللعب، الامتلاء بالحياة والأمان، في فضاءات طفولية محاطة بالرعاية والعطف، ويؤثث بشير مفتي الذاكرة الطفولية بكثير من الأحلام والرؤى الخارقة المنطلقة حين يسرد ذاكرته: «في الطفولة نملك القدرة على صيد الأسماك الخرافية، ونقبض على الأحلام المستحيلة، ونعيش في الجنى التي طردنا منها ذات مرة دون أن نكون مسؤولين حتما عن ذلك»[286]، وحين تصير الطفولة بعوالمها جنة يأبى الأطفال أن يكونوا سببا في استحالتها جحيما لسبب أو لآخر لا يعنيهم وليسوا مسؤولين عنه، فلأن الأطفال لا يستحقون إلا الجنة مكانا للعيش، ولأنهم لا يريدون أن يكبروا ليتركوا جنتهم التي تتحمل جنونهم وبراءتهم وخوارقهم وكطل ممكناتهم المستحيلة الزاهرة منها والمستترة، وهو ما حوال كتاب القصة ترجمته إلى نصوص تحتفي بالطفولة عالما، إحساسا وزمنا جميلا ولى ومضى، ولكن في استعادته متعة بأثر

---

[282] بشير بويجرة: الشخصية في الرواية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص201.
[283] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص58.
[284] عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994، ص90.
[285] جمال بن صغير: تمثال الموظف المجهول، ص90.
[286] بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص54.

رجعي، وجرى ذلك كثيرا على ألسنة شخصيات قصصية، استعادت ذاكرتها في نصوص قصصية غاصت في عوالم الطفل الممتعة، وهي مقدرة «نص يتجذر من انفعالات وعواطف الطفولة وينفصل عنها كي يحولها إلى موضوع جمال، فالطفولة هي نفسها نص مفقود تكتبه الذاكرة عبر تحويله إلى نسخة مزورة عن ذاته» [287]، ويتجسد نصوصا تحاول نسخ تلك العوامل في الراهن على أساس أنها صورة طبق أصل الذات الطفولية التي تعيش فيما ولو متوارية عبر سنين العمر بعد ولوجنا مراحل عمرية أخرى، وتصور لنا لامية بلخضر عالما طفوليا يختلف قليلا عن عوالم مفتي وبن صغير المليئة فرحا، وداعة وانطلاقا، حيث ترسم لنا طفولة الأنثى من زاوية مخالفة في قصتها "معاناة أنثى" «أتذكر جيدا معاناتي أيام الدراسة.. حيث أدمنت النهوض في الخامسة.. وليت معاناتي اثمرت حبا، لكنه كهشيم تذروه أحلام الأغنياء !!

عشرون عاما بين الحافلات العمومية، والمدارس ولا زلت أنتظر مصروفي اليومي من أبي »[288]، ومن خلال هذه النماذج يبدو لنا التناقض الحاصل في عوالم الطفولة بين غنى وفقر، راحة ومعاناة، فرح وشقاء، وكيف أن كتاب القصة القصيرة الجزائرية استطاعوا من خلال استرجاعهم للأحداث الماضية لشخصياتهم أن ينقلوا إلينا الماضي كما يرى بعيون أصحابه في راهنهم حين يعونه في لحظة استذكار لأن «الماضي يتم وعيه بالذاكرة» [289] خلافا للمستقبل الذي يعيه الإنسان بالتخييل والحلم.

كما عمل خليل حشلاف في قصته "شذرات من قصة رجل يحمل ذاكرة" على تسريد ذاكرته بمحمولاتها القديمة من زمن بعيد، وتتخذ هذه الذكريات طابع القداسة وهي تنكتب قصصا لفرط المسافة الزمنية الطويلة بين راهن الذات الساردة وذاتها القديمة، فتتخذ هذه الذكريات أشكالا وألوانا للحضور في راهنها كالمرارة والحلاوة والألم حين يقول: «شعرت بالذكرى تسري في عروقي، تلسعني حلاوتها المندلقة من مرارة، أشد ما كنت أبتهج عند انتقاء

[287] فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، دار إفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص134.
[288] لامية بلخضر: عصي على النسيان، ص14.
[289] هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، ص17.

القصص الرومانسية والملاحم، وياللذكرى حين أبتاعها بأزهد الأثمان.. لإعراض القراء عن شرائها» [290]، وفي هذه الفقرة القصيرة لقاء ذاكرتين بامتياز، ذاكرة السارد حين يفتحها على أيام الشباب والمطالعة والقراءة بكل حب، وذاكرة من قرأ لهم حين انكتبت قصصا رومانسية وملاحم، ويأسف الشاعر كيف أن كتب السابقين/ذاكرتهم صارت تباع بأزهد الأثماء، وربما هو المصير نفسه الذي يخيفه، موت الناص/المؤلف وخلود الذاكرة/النص، وهي جدلية موت وحياة، بكل حيرة وجودية عميقة يثيرها الزمن في الإنسان لأن «معاودة عيش الزمان الغابر معناه تعلمنا قلق الموت»[291]، والمصير المجهول، لأشيائنا وذواتنا وذاكرتنا كما يقول بذلك باشلار.

سرد كثير من كتاب القصة القصيرة الجزائريين ذاكرتهم باسترداد أمكنة عديدة اقترنت في مخيلتهم/ذاكرتهم بأزمنة لا تنسى، ويصور لنا خالد ساحلي في قصته "زلزال في قلب رجل طيب" الذكريات البعيدة الأسية المؤلمة في فقر وحرمان بطل القصة، والتي يستعيدها بمرارة مكانية شديدة حيث جاء في القصة: «تتذكر ذاك الكوخ، هو من حملك على كتابة شرف خلودك، قسا عليك الذين أحببتهم ، قست أيامهم معهم عليك، تبتسم الآن» [292]، وبين استعادة ماض أليم في مكان يحفظ الذاكرة وبين ابتسامة آنية توحي بتحقق حلم الطفولة في الواقع، لأن الكوخ الذي أواك صغيرا مرتعا، هو من منحك الخلود حين صرت إلى الأفضل، ويجسد بذلك خالد ساحلي حوار الأزمنة الثلاثة وتداخلها أحيانا حين تستعاد الأحداث الماضية وفي ذلك متعة تميز العمل القصصي والذي لا يروقه التتابع الخطي للأحداث بقدر كسر نمطية السرد حيث «لا يشعر الإنسان بتعاقب الزمان الخطي المتجسد في العبور اللاتراجعي للحظات بقدر ما يشعر بتداخل الأزمنة في لحظة الإحساس القصيرة، وصيرورة هذا الإحساس تجربة عميقة يحياها بكل جوارحه، هكذا ينبثق الحاضر من الماضي في اتجاه المستقبل المأمول، والذي يعيشه الإنسان الآن وكأنه ينبجس من الحاضر» [293]، وبين هذه الأزمنة الثلاثة أيضا يعيش الإنسان صراعه الداخلي الناجم عن تناقضات الأطراف

[290] خليل حشلاف: فراغ الأمكنة، ص10.

[291] غاستون باشلار: جدلية الزمن، تر: أحمد خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط4، 2010، ص47.

[292] خالد ساحلي: الحكاية الزائدة عن الليلة الألف، ص15.

[293] محمد سويرتي: النقد البنيوي، ص12.

الزمنية المختلفة التي تتنازع ذاته بين ذاكرة تبوح وتتسلط في حضورها وبين حلم واستشراف مستقبلي يسلب الراهن هدوءه رؤيويا وبين حاضر لا يتسع لكل الأطراف «إذ بين الماضي الحي والمستقبل تنتشر منطقة من حياة ميتة، فلا يكون الأسف والشعور بالخسارة شديدين في أي مكان آخر مثلما يكون حالهما هنا» [294]، وهي المنقطة الوسطى التي تحدث عنها باشلار تجسدت فعلا في قصة "آخر الظلال" لنير مزليتي، حين «تنقب عن ذاكرة بعيدة، ذاكرة جسد مهزوم، رفع كفه إلى جبينه، هذه الناصية الكاذبة بين قفًا وجبين، بين أمس وغد.. ذاكرة مغيبة وغد غامض مجهول ظل الجسد واقفا بحدسه يقرأ صفحة حاضر مرير» [295]. وهي المنطقة الممنوعة بين زمنين، مبعثها الذاكرة حين يتكئ عليها الإنسان في قراءته لحاضره بوجل مستقبلي رهيب، كما تجسد في قصة "مطر المسافة" لجمانة جريبيع تحدثنا عن لحظة استرداد لذاكرة بعيدة مؤلمة فتقول: «أستعيد سبت باب الواد الأسود، إثر الفيضان الذي اجتاح الحي، يرمقني من جبال الوحل وجدران البنايات التي لم يجف نداها، شبح الموت رابض على الطرقات، أحسه يقترب مني يجتاحني كما الماء يسلبني طمأنينتي» [296]، وهنا يبدو فعلا تأثير الذاكرة بوصفها زمنا مضى على مكونات العمل القصصي من مكان وشخصيات وأحدا، ويبدو مفعول الزمن كعنصر قصصي واضحا في القصة القصيرة كما جاء في مقولة سيزا قاسم عن الزمن و «أهميته بنائيا، حيث أنه يؤثر في العناصر الأخرى، وينعكس عليها، فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى، الزمن هو القصة وهي تتشكل وهو الإيقاع» [297] أما في قصة "مدينة الآخرين" لبشير مفتي فبقدر ما تؤلم الذاكرة والأحداث المسترجعة وتزلزل عوامل الشخصية في قصته بقدر ما تكون محفزا على تحدي المستقبل والثورة على الواقع المعيش، حيث الذاكرة هنا تعني الفقر، الحرمان، الحيرة في زمن صار فيه الفقر ضعفا والمال قوة تفتح أبواب المستقبل كما يقول مفتي: «كانت الحقيبة الجلدية هي السبب، ذلك أنني

[294] غاستون باشلار: جدلية الزمن، ص48.
[295] نير مزليتي: الظل والجدار، ص36.
[296] حكيمة جمانة جريبيع، أنثى الجمر، ص09.
[297] سيزا قاسم: بنية الرواية، ص38.

لم أر طوال حياتي التعيسة تلك، هذا العدد الضخم من الأوراق النقدية، وهكذا احتضنتها بقوة وأنا أتمدد على السرير متذكرا كل تعاسات الحرمان التي عانيتها بسبب غياب قوة المال، ومؤمنا أن كل ذلك سيتغير منذ الآن» [298].

لقد عاشت الذات الساردة في قصة "هم والمدينة والظلام" لوافية بن مسعود تلكم الذاكرة في أقسى تجلياتها إيلاما، لأنها لحظة استرداد ذاكرة حية في أمكنة ميتة أو باعثة على الموت كالقبور، امكنة تصل فيها درجات الأسى والضياع أوجها، حين تحيا الذاكرة ولا يحيا من كانوا معنا.. وصاروا إلى قبور تبعث الحزن على أهلها، إنه استحضار للغياب، وتغييب للحظة الراهنة وتقزيم كفضاء الحاضر حيث «القبور الغافية على وجه الحياة. تحمل عناوين عدة لموعد واحد انا لم أزرك يوما فكيف الوصول إلى وجهك النائم في هذا المكان، القبور الجديدة ليست له، ترى هل تشييخ القبور بحجم السنين التي تبعثها نحو الأعمق، أم بمدى أوجاعنا نحو عنف اللحظة حين نترك خلفنا كل الايام وكل رصيد الذاكرة» [299]، ويجسد هذا النموذج ايضا سلطة الذاكرة والماضي حين يتم تسريدها استرجاعيا فكثيرا ما «يهتم السرد عموما بالماضي ويقيم عليه إطاره» [300] رغم الحضور المحتشم للسرد الاستشرافي ومحاولة الوقوف في وجه هذه الذاكر كما جسدته قصة "الطفح" للامية بلخضر، في اعتراف الذات الساردة: «تتسرب إلى ذاكرتي المثقوبة تلك الذكريات الجافة برفقتهم، ثم أستدير علَّ الذكريات تتلاشى مع الزمن» [301]، وهي إشارة ايضا إلى أن الذاكرة التي تحيي فينا أزمنة غابرة يمكن أن يقابلها رد فعلي يمحو الذاكرة بمرور العمر.

للذاكرة أيضا تداعيات مأساوية على الذوات الرقيقة التي تقتات على بقايا الأمس، وتحن إلى من أثثوها ببصماتهم ولكن تصير كل الذكريات مبعثا للخوف بوصفها أزمنة قاسية دموية كالأزمة التي مرت بها الجزائر فانعكست في كتابات الجزائريين، ومنهم بشير مفتي الذي ألبس شخصياته صورا محزونة وأدوارا مرعبة، وتمثيليات متناقضة من تناقض الواقع بين حب مرتعش، وحرية مفيدة، وحلم مجروح، وأناشيد كئيبة في زمن الانكسارات، كما صورته قصة "خيط

[298] بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص29.
[299] وافية بن مسعود: وتحضرين على الهوامش، ص8.
[300] هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، ص127.
[301] لامية بلخضر: عصي على النسيان، ص23.

الروح" في الأنا الجماعية وهي تسرد ذاكرة قاسية: «كنا في المواجهة معا في الطريق الذي لا يفضي إلى أي طريق، وكانت الحرب شرسة، ما إن استيقظنا من النوم حتى فاجأنا الرعب، ودوت اصوات الانفجارات من كل جهة، كان علينا في تلك اللحظات فقط قبول الصمت، وببؤس رحنا ننحني أمام تماثيل الممسوخين وترتل بذعر أناشيد النهايات (...) افكر في لحظتنا تلك، في جنوننا المتوحش، في ما لم يعد إلا خيطا رقيقا من السعادة المطلقة والحنين المرعب، أتذكرك الآن والقلب كفضة دامية الجرح، وأنا أرى مخالبك لا تزال آثارها منحوتة على الجلد وفيها بصمتك السحرية مثل ختم الأنبياء»[302].

من خلال هذه النماذج ومن خلال المجاميع القصصية المدروسة تبين لنا مدى اتكاء النص القصصي الجزائري على الذاكرة بكل محمولاتها، وذلك عن طريق السرد الاسترجاعي، الذي وسم كل النصوص القصصية وغلب على الذوات الساردة فيها، وهو ما يكشف بالفعل أن القصة القصيرة الجزائرية قد حجزت للذاكرة فضاءات رحبة وضمنتها بأزمنتها القريبة والبعيدة عناصر القص الأخرى من شخصيات، أحداث وأمكنة، ومعجم لغوي كان مكتظا بألفاظ الذاكرة/ الماضي/ الأمس ومشتقاتها. وكأن القاص الجزائري نظر إلى فن القص «بوصفه فنا استعاديا يقوم على أساس استرجاع منظومة من الأحداث، هذا الاسترجاع الذي يؤديه سارد، أيا كان مظهر هذا السارد داخل نصه»[303]، وإن كان قد غلب على القص الجزائري في هذه الفترة وفي هذا النوع من السرد الاسترجاعي توظيف الشخصيات الضميرية المتنوعة بين ضمير الأنا والهو والأنت، التي استعادت الماضي في صور مختلفة ومن زوايا متميزة عن بعضها، ويؤكد عدي مدانات الرأي القائل بسلطة الذاكرة والحضور اللافت للزمن الماضي في القصة القصيرة حيث يقول مقارنا زمن القصة بزمن الرواية: « زمن السرد في القصة القصيرة زمن ماضٍ في أغلبه، بعكس زمن الرواية، حيث يشعرك الكاتب بأنك تعيش مع الحدث في الزمن الحاضر[304].

---

[302]بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص13-14.
[303]هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، ص59.
[304]عدي مدانات: فن القصة، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010، ص272.

كما يمكن القول بأن الذاكرة القصصية الجزائرية في النماذج المدروسة قد استعادت أحداثا متنوعة الأمكنة متنوعة الموضوعات كالطفولة، الحب، الحرب، الإرهاب...الخ. وكانت القصة القصية الجزائرية فنا استرجاعيا إلى حد بعيد يبعث على القلق من حيث ندرة النماذج الحالمة المستشرفة الاستباقية الرؤيوية..

إن استدعاء الذاكرة ومحاولة استرجاع صورها المخزنة بأمانٍ تقف شخصيات القصة القصيرة الجزائرية بين واقع مبني على أنقاض حلم قديم، وذاكرة تتحرك، وأمس يحاصر الحاضر بالحنين، والأسى لأن الذاكرة تمثل للإنسان «لحظات قصيرة، وقائع عادية ذات دلالة في حياته ولها تأثير على واقعه» [305] وقد تغدو الذاكرة هي الحياة كلها ما دامت حياة الإنسان ما هي إلا ذكريات موغلة في القدم كما يقول بذلك بول ريكور. تطفو هذه الذكريات لترتسم مواقف وتصرفات فينا، من حيث ندري ولا ندري، حيث كثير من أفعالنا الراهنة والآتية تتكئ على مرجعية فكرية سابقة فينا، وهو ما تمثله عديد الشخصيات القصصية في النماذج التي كانت محلا لبحثنا هذا.

على اختلاف بواعث الانفتاح على الذاكرة في القصة القصيرة الجزائرية، واسترجاع الماضي عن طريقها، واسترداد اللحظات المشتهاة المخزنة فيها، فإن هناك باعثا مهما وهو محاولة استراق اللحظات الجميلة المفرحة التي يصعب وقد يستحيل أن تتكرر ويكون ذكر تلك اللحظات ممزوجا بحسرة واشتهاء وتلذذ وحزن، يحاول الإنسان أن يعيش ما استرجعه بوعي جديد واستكشاف على أنه حقيقة لا حلم، وأنه واقع لا خيال، وأنه حاضر لا ماضي، ويحاول من خلالها الإنسان كذلك « الانسلاخ عن الحاضر ليعود إلى الماضي، وذلك في حركة تصعيدية تسمو بالزمن» [306] وتسمو بالروح الإنسانية في تصفحها الأوراق خالدة من كتاب العمر.

2-2- الزمن / السرد الاستشرافي:

[305] مصطفى ناصف: محاورات مع النثر العربي، ص05.
[306] أحلام حادي: جماليات اللغة في القصة القصيرة، ص33.

إن الاستشراف تقنية مرتبطة بالتعامل مع عنصر الزمن كمكون سردي على أساس استباقي/ تطلعي، من باب استشراف المستقبل والزمن الآتي، ويتجسد في القصة القصيرة من حيث استغلال «إمكانية استباق الأحداث في السرد، بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة» [307] وهو بذلك يكشف عن مدى الاختلاف والاختلال الذي يمكن أن يحصل بين زمنين في النص الواحد: زمن القصة وزمن السرد، جداء مفارقة الاستباق/ الاستشراف التي «تتحقق حين يروى مقطع أو مجموعة مقاطع سردية تثير أحداثا سابقة على وقوعها أي أن مدار أحداثها يقع في المستقبل، ووظيفتها جعل المتلقي منتظرا ومتطلعا لما سيحدث» [308]، ولما لمح إليه استباقا ويبقى المتلقي منتظرا حيثيات الوصول إليه والتعرف على تفاصيله كما يرى محمد ونان جاسم، أما حسن بحراوي فيعتبر السرد الاستشرافي «بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه الحالة حمل القارئ على توقع حدث ما، كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات» [309] بتوظيف السوابق التي تتعلق بأحداث القصة أو فضاء بها الزماني والمكاني وحتى شخصياتها و«السابقة Prolepse عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه (...) وتتعلق بالشخصية التي هي تحت مجهر السرد والتي يذكر الحاكي أفكارها » [310] مسبقا لأغراض فنية، وقد طبعت كثير من الاستشرافات بالحلم والتمني، هذا الحلم الذي هو «تجسيد مأساوي لأزمة التناقض بين الواقع الذي نحلم به ونتمناه، والواقع كما هو في الحقيقة» [311]، وتبدو صورة الإنسان بين الواقع والحلم متشظية بين ما هو كائن وما يكب أن يكون، حيث الحلم في محاولة لتجاوز الواقع المعيش والحاضر غير المكتفي به، وغير المقنع إلى زمن آخر، يحتمل أن يكون أرحم واجمل، إنه الهروب من اللحظة الراهنة إلى أخرى لم تجئ لتحقيق الذات، وفرض النفس ولو بالتنصل من كل ما يعتبر قيدا/ حاجزا/ مانعا، «لأنه لولا الحلم لانهارت شخصية الإنسان وتحطمت، لذا فالحلم له أثر في تحقيق حدة الانهيار» [312]

---

[307] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص74.

[308] محمد ونان جاسم: المفارقة في القصص.

[309] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1990، ص25.

[310] سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص80.

[311] إيفلين فريد جورج يارد: نجيب محفوظ والقصة القصيرة، ص174.

[312] إيفلين فريد جورج يارد: المرجع السابق، ص174.

وقد عبر عبد القادر بن سالم عن لحظات الحلم وتقنيته في النص القصصي الجزائري الجديد وذكر كيف «لجأ القصاصون في هذه المرحلة إلى تقنية فنية هي الحلم، وذلك للدخول في عالم أرحب يوفر لهم تلك الأبدية التي تجعل الكاتب يحس أنه استشرف لحظات التصوف الفني»[313].

على خلاف عديد الدارسين والنقاد ممن اعتبروا تقنية الاستشراف/ الاستباق تشويقا للقارئ، فإن نظرة سيزا قاسم لظاهرة الاستباق مختلفة تماما، «فهذه التقنية تنافى مع فكرة التشويق التي تكون العمود الفقري للنصوص القصصية التقليدية التي تسير قدما نحو الإجابة على السؤال: ثم ماذا؟ وايضا مع مفهوم الراوي الذي يكتشف أحداث الرواية في نفس الوقت الذي يرويها فيه، ويفاجأ مع قارئه بالتطورات غير المنتظرة» [314] في خط سير الأحداث القصصية، ولكن ذلك يحدث عندما يورد القاص مقاطع سردية استباقية بصفة تكسر جمالية التلميح المشوق لأحداث مستقبلية. خاصة إذا كانت هذه التلميحات الاستباقية من ذات ساردة متكلمة حيث يرى جيرار جنيت أن «الحكاية "بضمير المتكلم" أحسن ملاءمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعاري المصرح به بالذات، والذي يرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل» [315] وهو الحكاية الغالية على النماذج الاستشراقية القليلة في المجاميع القصصية التي تناولناها بالدراسة.

استشرفت شخصية من شخصيات قصة "ميت يرزق" لمحمد رابحي مستقبلها من خلال توقع مصيرها كما تتخيله في استباق الحاضر والزمن الواقعي وحاولت أن تسرد هذا المتخيل بتحيين مقاطع سردية لم تقع بعد بكثير من التشويق عندما تحدثنا هذه الشخصية عن موتها وما يليه، فيقول محمد رابحي «عندما ينثال دم من جسد ما – جسدي مثلا – سيتحلق الناس من حولي – أهل عنابة مثلا – سيرتبك جميعهم ويظلون في وجوم، غير أن بعضهم سيتمالك إحساسه بالفجيعة، فيذهب على عجل ليتصل بالإسعاف والشرطة (...) وعندما بلغت ذروة موتي تولت

[313] عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص44.

[314]

[315] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص76.

الشرطة التحقيق في سبب الوفاة»[316] ويعد هذا الاستشراف لما بعد الموت من أندر ما ورد في السرد العربي عموما وفي القصة القصيرة الجزائرية خصوصا، وهي رغبة في حياة ما بعد الموت بتفاصيل سيعيشها غيرنا، لكأن موتنا يعني غيرنا مقولة لم يرتح لها السارد الذي عاش جزءًا من المرحلة التالية لوفاته وشبع موتا حتى الذروة وترك الأمر لغيره، ووزع رغبة الموت حيا للأمكنة – عنابة – وللزمن القادم ولكل المحيطين به من أهل وجيران، أما بشير مفتي فيسرد مقاطع مستقبلية من حكاية الحياة في قص حالم وبمضير المتكلم الذي يراه جيرار جنيت الأنسب للاستشراف فيقول مفتي في قصة "خيط الروح" وقد تولت الذات الساردة حكيها استشرافا: «ومن بعيد ارى شموس الغد مشرقة وضوءًا سينفجر كالرعد، وبالقرب مني تنامين كقطة وديعة مستسلمة للدفء، للحرارة الملتهبة، المنفلتة مما هو إنساني ما يضج به القالب من افراح وما سيحمله الطريق إلى الطريق» [317] وفي سياق مشابه للحلم بالغد وبالصباح وما هو مأمول منهما من فرح وميلاد وانطلاق يحضر ضمير المتكلم أيضا في سرد مقاطع من زمن لم يحن بعد كاستباق زمني على مقاس رغبة الذات حين تقول: «كنت أستعجل الصباح لأرفع قلمي بأسلوب حار مندفع بالشوق والصبابة، ورجوت من الله أن يفك عقدة من بياني، ويرزقني الإيضاح وفكرت في تحرير قرار يأمر الليل بالانجلاء» [318]، لكن الاستشراف الأكثر دهشة وتميزا وتفردا هو ما ورد في قصة "صرخة العام الجديد" لحكيمة جمانة جريبيع حين ضاقت بالواقع المعيش والمرير لاذت بمخلص غرائبي وهو المصباح السحري، وتمنت أن تتحقق بعض أحلامها تجاه أعدائها وهي تقول «آه لو كنت علاء الدين.. آه لو يخرج الآن جني من القمم، سأطلب منه أن ينزل الطاعون على بني إسرائيل أن يمحو سلالتهم كما الديناصورات وأطلب منه أيضا أن يعيرني دخانه الساخن لأذيب الثلج المترسب بقلوب قادتنا» [319] وفي استباقاتها السردية تأخذنا جميلة طلباوي وإلى المستقبل البعيد حيث تعيش البطلة أحداثا في القرن الخمسين، لتخلص نهاية القصة إلى مقارنة بين الواقعين: الحقيقي المعيش والغرائبي المتخيل فتقول في قصة "عودة غيمة" «ضحكت من المنظر، أيكون الإنسان في هذا القرن الخمسين لازال بحاجة إلى عصًا وفي الضفة الأخرى يتنقل الناس بمركبات طائرة

---

[316] محمد رابحي: ميت يرزق، ص82.
[317] بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص18.
[318] جمال بن صغير: تمثال الموظف المجهول، ص19.
[319] حكيمة جمانة جريبيع: أنثى الجمر، ص27.

ذكية تساعد حتى الأعمى والمعاق حركيا للوصول إلى المكان الذي يريد، يكفي فقط برمجتها» [320]، وفي هذا الاستباق إلى المستقبل البعيد ملامح قصص الخيال العلمي الذي كتب فيه بعض الأدباء الجزائريين ولكنه بقي يراوح مكانه، وبقي ملمحا من ملامح التجريب الفني في القصة الجزائرية.

وتأخذنا طلباوي في استباق سردي إلى زمن قريب في قصتها "كمنجات المنعطف البارد" وهي ترسم شيئا من تطلعاتها تجاه ابنها فتقول: «تبقى نظراتي متسمرة في شعره الكستنائي، في عينيه اللوزيتين: تشدني أكثر تلك الزغبات تحت أنفه والتي بدأت تتطلع إلى رجولته قريبا سيصير رجلا بشارب، كلها أيام ونحتفل بعيد ميلاده السابع عشر» [321]

ومن الاستباقات الزمنية المتكئة على ذاكرة تنشد الخلود ما سردته حسيبة موساوي على لسان "عاشق أم السعد" التي تحجز فضاءً حكائيا مستقبليا لتنطلق منه في استرجاع ذاكرتها المحملة بأحداث الماضي الجميل بين عاشقين تجمعهما شجرة بايعا تحتها الحب والوفاء حيث «ستبقى هذه الشجرة تذكارا لنا يا أم السعد، سنريها لأطفالنا، سنعلمهم كيف يحلمون، كيف يحبون، كيف يعيشون، سأحكي لهم عن قصتنا، عن الحب، عن الشمس، عن الزيتون، عن كل هذه التضاريس التي نحياها اليوم، إنه آخر يوم تجمعنا هذه الشجرة قبل زفافنا» [322].

لقد غلب كتاب القصة القصيرة الجزائرية استعمال تقنية الاسترجاع/ الاسترداد على تقنية الاستشراف/ الاستباق وبدا كتابنا مستذكرين، متكئين على الذاكرة، مضنين شخصياتهم رؤى ماضوية، مخاطبين من خلالها الأمس والذكريات، وقلما نعثر على حوار مع المستقبل وتعاملا بتقنيات الاستباق عدا بعض الأحلام والأماني والسفر المستقبلي في أجواء غرائبية بأجنحة الخيال العلمي، وشيء من الانتظارات والتطلعات إلى المستقبل، كمخلص من قسوة الواقع المعيش.

3/ الزمن والآخر/ حوار المكونات النصية:

---

[320] جميلة طلباوي: كمنجات المنعطف البارد، ص91.

[321] جميلة طبلاوي: المصدر نفسه، ص13

[322] حسيبة موساوي: لغة الحجر، ص16.

لزمن قدرة على التأثير في سمات القصة القصيرة بوصفه مكونا أساسيا لفن القص وله علاقات فنية ودلالية بعناصر القص الأخرى ومكونات السرد، ويرى "محمد جاسم" «أن الزمان يرتبط ارتباطا وثيقا بالبنيات السردية الأخرى فهو يتمازج مع المكان ليولدا الفضاء ويترابط بالحدث بحسب قانون السببية وكذلك له علاقة بالشعور الذاتي»[323] وبالشخصيات الذي يصور ماضيها وحاضرها ومستقبله، كما يظهر ذلك في التواجد الدائم لعنصر الزمن في جسد النص بداية من العنوان إلى العتبات والنصوص الموازية الأخرى إلى الفواتح والخواتم النصية، « ومن هنا تأتي أهميته بنائيا، حيث أنه يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى، الزمن هو القصة وهي تتشكل» [324] ويمكن القول إن القصة القصيرة هي فن زماني بامتياز، لذلك حاولنا في هذا المبحث أن نتتبع علاقة هذا العنصر القصصي الهام بالمكونات السردية الأخرى انطلاقا من علاقته بالمكان، الشخصيات وجسد النص.

3-1: الزمن والمكان/ السلطة والسلطة المضادة.

العلاقة وطيدة بين الزمن والمكان بوصفهما المكونين الإطارين لمجريات الأحداث القصصية ويتبادلان التأثير والتأثر من حيث أن لكل منهما سلطته النصية على الآخر، فيصران إلى سلطة تقابل سلطة ثانية، توازيها، تتضاد معها وتتحالف معها على مكونات سردية أخرى، وذلك يرجع للعلاقة المتينة بينهما «لأن الزمان والمكان عنصران يتفاعلان ويتبادلان التأثير والتأثر، والإنسان باعتباره محورا للزمان والمكان فهو واقع حتما تحت تأثير مزدوج من هذين القطبين»[325]، بوصفهما الفضاءين الذين يكونان مسرحا لأحداث القصة القصيرة، ويظلان متلازمين في السرد و« الزمان والمكان توأم لا ينفصل أحدهما عن الآخر في التصور الفلسفي والعلمي» [326]، ولا يمكنهما الانفصال أيضا في

[323]محمد وئام جاسم: المفارقة في القصص، ص38.
[324]سيزا قاسم: بنية الرواية، ص38.
[325]محسن بن ضياف: دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، ص53.
[326]سيزا قاسم: القارئ والنص، ص67.

العمل الأدبي كما يرى عبد الملك مرتاض في قوله «إن الزمن لا يجوز له أن ينفصل عن المكان إلا إجرائيا» [327] فقط أما داخل العمل فهما منصهران متكاملان يشكلان معا الفضاء الزمكاني الذي يؤطر عوالم القصة ومجريات أحداثها لذلك «إذا أردنا تتبع الزمان، فيجب أن تترجمه بالمكان، لأن أوقات اليوم أو الشهر والسنة ما هي إلا متغيرات زمانية عن أوضاع مكانية تصور حركة الأرض حول نفسها وحول الشمس» [328]، ولأن الأزمنة المتحركة في العمل القصصي تتناوب وتختلف لتصور المتغيرات المكانية داخل النص أيضا وتأثيراتها على عناصر القصة الأخرى، « فالسيميائيون اهتموا بدراسة المكان اهتماما شديدا وجعلوه من العلامات التي ينبغي أن ينظر إليها وإلى تفاعلها بالأركان السردية الأخرى من زمن وأشخاص، وركب بعضهم من كلمتي الزمان والمكان مصطلحا منحوتا جديدا هو (زمكان) للدلالة على أن وجود المكان ضروري جدا للإحساس بمرور الحوادث ومرور الوقت» [329].

اقترن الزمن في القصة القصيرة الجزائرية في مجاميع الألفية الثالثة بكثير من الأمكنة، وغلبت تقنية الاسترجاع في استعادة هذه الأمكنة، فكلها أماكن تسكن ذاكرة الشخصيات القصصية، وكانت المدينة بتفاصيلها حاضرة في ذاكرة الكتاب وهم يستعيدون ذاكرتها ايضا كما صورها بشير مفتي في "مدينة الآخرين" «كانت قسنطينة أجمل من أن تصفها عين كاتب ومع ذلك كنت أشعر بضيق وبخوف داخل الأزقة المتناسلة كمتاهة ورائحة التاريخ المنفلتة من جدران صدئة، لم يعد هنا ما يشير إلى قيمتها، كنت أسير وكأنني في جنازة» [330]، وغذا كان للزمن سلطة في العودة بالشخصية إلى زمن مضى من تاريخ المدينة، فإن لقسنطينة بوصفها مكانا لسلطة مضادة تحيل على التاريخ بوصفه زمني مضى ولكنه ذو تأثير على حاضر المدينة وزوارها، وحين يستعيد مفتي سرد ذكرياته وهو يسير في شواره قسنطينة بصدر ضيق فإنه يكشف ما للمكان من سلطة معنوية على النفس حين يضفي المكان الجميل جوا من الفرح على الشخصية، كما جاء في "مدينة الآخرين" «كنت أتجول وأنا في الحلة الأولى من الضيق، وكنت أشعر أن مدينة

---

[327] عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ديوان.م.ج، 1995، ص228.
[328] كريم زكي حسام الدين: الزمن الدلالي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2002، ص38.
[329] إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص94.
[330] بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص21.

قسنطينة الجميلة بالفعل، خاصة بعد أن تمكنت من عبور بعض جسورها المعلقة (...) كانت الطيور تحلق بروعة وتصدر زغاريد نادرة الصوت فيما التحت كان كل شيء يحيل على هدوء تام»[331]، غير أن جمال بن صغير يأخذنا من خلال قصته "تمثال الموظف المجهول" وعبر ارتداد زمني إلى ذاكرة مكان قليل الورود في القصص القصيرة وهو الرصيف ليبين لنا بعض تفاصيله مع حياة الآخرين وموتهم أيضا حين «وُجدت هذه الأوراق بين طيات ثياب كهل، مات على الرصيف، وقد ذكر المارة أنهم رأوه عدة مرات في هذا المكان، يردد عبارات غير مفهومة ويلف على جسمه قماشا من الكتاب الأبيض»[332]، فالرصيف هنا يمثل ذاكرة شخصية ماتت عليه، وهو فضاء يحيل على نهاية زمن هو العمر، ويحتوي زمنا قضاه الشيخ مرددا كلماته، وسيظل موحيا بحكاية هذا الكهل.

يعود الزمن بوافية بن مسعود إلى أماكن أخرى أقل حركة وأكثر أسئلة وحيرة ومناجاة وهي المقابر بوصفها أمكنة للنهايات والبدايات معا، وللسكون الذي يحرك الواقع عليها، وتكشف لنا في قصتها "هم والمدينة والظلام هذا الحوار الأبدي بين الزمن والمكان، بين القبور وذاكرة الذات الساردة، ومستقبلها معا، والتدافع بين سلطتيهما «القبور الغافية على وجه الحياة تحمل عناوين شتى لموعد واحد، أنا لم أزرك يوما فكيف الوصول إلى وجهك النائم، في هذا المكان، القبور الجديدة ليست له، ترى هل تشيخ القبور بحجم السنين التي تبعثها نحو الأعمق، أم بمدى أوجاعنا أمام عنف اللحظة حين نترك خلفنا كل الأيام وكل رصيد الذاكرة»[333]، إنه المكان حين تتقاسمه أزمنة وتسائله ذاكرة تستحضر ساكنيه وذاكرته في تعانق زمكاني رهيب، على مقربة مع عوالم الموت وجدل الحياة، وسؤال البدايات والنهايات، كما يعيد الزمن القاصة حكيمة جمانة جريبيع إلى أمكنة تفوح موتا وغيابا وأسى، إنها عوالم حي باب الواد وذاكرة قديمة تحدث بها الساردة نفسها حين تقول في قصة "مطر المسافة" « أستعيد سبت باب الواحد الأسود إثر الفيضان الذي اجتاح الحي، يرمقني من جبال الوحل وجدران البنايات التي لم يجف نداها، شبح الموت رابض على

[331]بشير مفتي: المصدر نفسه، ص23.
[332]جمال بن صغير: تمثال الموظف المجهول، ص7.
[333]وافية بن مسعود: وتحضرين على الهوامش، ص8.

الطرقات أحسه يقترب مني يجتاحني كما الماء، يسلبني طمأنينتي» [334]، وفي هذا الاسترجاع الزمكاني تبدو جلية سلط الزمان على المكان من حيث أن الأمس يثير ألم الفجيعة التي ألمت بالمكان، وسلط المكان تفرض جوا من الحزن والأسى لأنها تحيل على ذاكرة المكان أيضا. وتتجسد سلطة الزمن في التواريخ المحددة والمناسبات أيضا كما ورد في قصة "هوامش المتن الصريع" لوافية بن مسعود، حيث تذكر تاريخا محددا يحيلها إلى مكان بعينه فتقول: «اليوم، الواحد بعد الثاني والعشرين، يبدو أن الزمن وجد سبيله للتوغل في أعماقي، إنه ينذر بالصراع. أو ربما بالحوار بين زمن هارب في شوارع سرتا، وآخر تائه بين الذهاب والإياب في محطات الرحيل الدائمة» [335]، أما خليل حشلاف في قصته "شذرات من قصة رجل يحمل ذاكرة" فقد حدثنا عن الليل بوصفه زمنا طبيعيا، ودلالاته المكانية في تناغم زمكاني جميل حيث « هذا الليل يدثر كل شيء، النوافذ مغلقة، المطر ينزل زخات زخات الأسر تستمرئ بدفء الموقد، كان ثمة سكارى يترنحون في مداخل الشوارع» [336]، وبين الليل والمدينة – زمكانيا – يرسم لنا الخير شوار في قصته الوافد تحولات مدينة يحفظ السارد ذاكرتها، كان يسكنها وتظل تسكنه بكل ما لها ما عليها فيقول: «الظلام والنقص الكبير في الإنارة لم يمنعاه في القيام بجولة في أنحاء المدينة الصغيرة التي يرى أنها تغيرت كثيرا (...) يتنقل من شارع إلى آخر وكل زاوية تبعث في أعماقه الفرحة المبهمة» [337].

تأخذ نسيمة بوصلاح في حوار زمكاني مؤسطر، تناسل من عوامل ألف ليلة وليلة مسرورا على لسان وذاكرة شهرزاد الغائبة لينزل هذا الحوار من علٍ عجائبي إلى واقع معيش لمدينة لها ذاكرة تحفظها بوصلاح وتشير إليها في قصة "كان وطننا الصغير" حيث «لم يكن لليلة العاشرة بعد الألف قمر، ولم تكن لشهرزاد حكاية تحشو بها أذن الشتاء.. المدينة باردة جدا، والدروب لا ترحم شعوب المرايا وانقطاع الأمنيات، وأنت لم تعد تقدر على النوم بعيدا عن حكايا النبض» [338]، ويأخذ الزمن والمكان شكلا آخر في الغربة ايضا حيث يتوحدان، ويملأ أحدهما غرب الآخر ووحشته كما

---

[334] حكيمة جمانة جريبيع: أنثى الجمر، ص09.
[335] وافية بن مسعود: وتحضرين على الهوامش، ص55.
[336] خليل حشلاف: فراغ الأمكنة، ص10.
[337] الخير شوار: مات العشق بعده، ص9.
[338] نسيمة بوصلاح: إشعارات باقتراب العاصفة،ص45.

صورت ذلك جميلة طلباوي في قصة "كمنجات المنعطف البارد": «تباطأت في مشيتي، كنت بحاجة لأمتلئ شعورا افتقدته هنا، هو أنني أنا ملكة الوقت، لا شيء يلاحقني وأنا مستعدة لتحمل تأنيبه ليه، وتذكيره لي ككل مرة بأننا ممنوعون من تضييع الوقت، الذي يضيع الوقت هنا سيفشل ويعود إلى بلده خائبا» [339]، ويتخذ الزمن/ الوقت في الغربة سلطة النجاح والفشل حيث لا يتخذها الوقت في أماكن وبلدان أخرى، كما أن الزمن يعود بلامية بلخضر إلى أمكنة عاشت بها طفولتها وشبابها وهي المدرسة والحافلات العمومية بوصفها أمكنة متحركة وقد استغرقت هذه الأمكنة عشرين عاما من عمرها، كما ورد في قصة "ظاهرة زيف" حين تتحدث الشخصية الضمير: «أتذكر جيدا معاناتي أيام الدراسة حين أدمنت النهوض في الخامسة، وليت معاناتي أثمرت حبا. لكنه كهشيم تذروه أحلام الأغنياء !!

عشرون عاما بين الحافلات العمومية والمدارس ولا زلت أنتظر مصروفي اليومي من أبي » [340]، كما ارتبط الزمن بالمكان ارتباطا وثيقا جدا، في قصة "موت معلن" لخليل حشلاف، وشكلت العلاقة بين هذين المكونين منعكسا شرطيا نفسيا للشخصية حين تعترف: «في غداء كل يوم أنظر إلى الغابة من سطح البناية، فينبعث من أعماقي إحساس أفقد معه شعوري بأرضيتي، عندها فقط أحس أن صوتا ما يشد نشيجه في داخلي وان هناك شيئا قابلا للتفجر بخفوت متناهٍ» [341].

3-2- الزمن والشخصية/ ذاكرة الجسد:

يرتبط الزمن بالشخصية في القصة القصيرة مثلما يرتبط بمكونات السرد الأخرى، فللشخصية ماضٍ وذاكرة تسترجعهما، ولها حاضر تعيشه ومستقبل تستشرفه وتتطلع عليه، وإن «الزمن الحاضر بوصفه إطارا رؤيويا يمثل ظاهرة

---

[339] جميلة طلباوي: كمنجات المنعطف البارد، ص18.
[340] لامية بلخضر، عصي على النسيان، ص14.
[341] خليل حشلاف: فراغ الأمكنة، ص06.

الشخصية في حين يمثل الماضي باطنها وذكرياتها» [342] كما يرى ذلك هيثم الحاج علي، وحين نتتبع شخصيات القصص القصيرة التي كانت مجال درسنا، نجد أنها تتفاعل كثيرا مع أطراف الزمن بين حاضر، ماض ومستقبل، ويبدو من خلالها فعلا أن «الزمان قوة متحكمة في البشر، يسير في مجراه دون أن يقدر على إيقاف حركته الذاتية» [343]، إذ الشخصية محتواه في هذا الفضاء الزماني، تتحرك فيه، تتأثر به في حركاتها وسكناتها وانتقالاتها، حياتها ومماتها، في حين يبقى الزمن متسلطا لا يتوقف ولا يعوض إلا استذكارا أو تخييلا. وتصور لنا قصة "مدينة الآخرين" تأثير الزمن والسنوات العجاف على شخصية مثقفة نشطة وتتركها في دوامة من القلق ولا جدوى كما تقول الذات الساردة «منذ عشر سنوات وأنا أفعل نفس الشيء. أقوم بمهمتي على أكمل وجه، أحضر ملفات عن السرقات والاختلاسات، أحدد بدقة أسماء العصابات لأشخاص يأتون مثلك إلى هنا وأقعد أنتظر أن يحدث شيء ما، لكن تصور لم يحدث ذلك أبدا» [344]، ويبدو جليا من خلال هذا المقطع القصصي أن حركة الزمن لا تتوقف حقا، وتظل الشخصية في حالة انتظار وهو حرق لطاقة زمنية من دون نتائج تصدر عن هذا الاستهلاك المفرط لها، وحين يكون هناك متسع زمني غير مستثمر خالٍ من الأحداث والافعال يسمى زمنا خاليا و«الزمن الخالي من الأحداث هو نموذج للزمان المفرغ من دلالته، أو بتعبير آخر هو نموذج لـ "اللازمان"» [345]، وهو النوع الزمني الأقسى على الشخصية لأنه مبعث على القلق والروتين، ومن الأزمنة القاسية على الشخصية القصصية أيضا تلك التي تتبادل التأثير والتلاعب بمصائر الشخصيات نفسيا، حين تتداخل في الآن الواحد وينطق الحاضر بألسنة الذاكرة والماضي، وبلغات المستقبل المستشرفة الحالمة، فيكون هناك نوع من الصراع الداخلي لدى الشخصية القصصية، فتنسحب حينها من بطولة النص تاركة دورها لسلطة الزمن حين ينتصب الركيزة الاساسية التي تدور حولها أحداث القصة، وتجسد ذلك في قصة "آخر الظلال" لمنير مزليني حيث كان الزمن حادا جدا على الشخصية: «تنقب عن ذاكرة بعيدة، ذاكرة جسد مهزوم، رفعه كفه اليمين إلى جبينه، هذه الناصية الكاذبة، بين قفًا وجبين، بين أمس وغد، ذاكرة مغيبة وغد غامض مجهول، ظل

[342] هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، ص123.
[343] سيزا قاسم: القارئ والنص، ص37.
[344] بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص27.
[345] هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، ص18.

الجسد وقفا بحدسه يقرأ صفحة حاضر مرير» [346]، واضطلع الزمن هنا بمهمة التاريخ لهذا الجسد المتعب بين أزمنة ثلاثة تتجاذبه لتسلط عليه تأثيرها وتجعل له ذاكرة عبر مسافات الزمن المختلفة ومراراته المتنوعة. بكل قسوة على عكس المكان الذي يلوذ به الإنسان في حميمية تتفاوت من شخص لآخر كما جاء في مقولة لسيزا قاسم تبين الفرق بينهما في مواجهة الإنسان وهي فكرة «أن الزمان عدو الإنسان، بينما المكان هو الحصن الذي يحتمي به» [347]، وبخاصة الزمن الماضي الذي تشكل عملية استرجاعه حشرجة عاطفية إذا كان الحدث المسترجع محزنا، أو مفرحا لم يطل، ويصبح اتكاء الشخصية على الذاكرة درسا في جدلية الحياة والموت/ الحضور والغياب/ لأن «معاودة عيش الزمان الغابر معناه تعلمنا قلق الموت» [348] كما يقول باشلار. وبكل ما تحمله هذه الاستعادة والاسترجاع من قلق وإحباط وانهيار، وتمتد سلطة الزمن على الشخصية في قهرها وجلدها واستعباد الجيد إلى درجات مذهلة أحيانا وهو ما عكسته قصة "خيط الروح" لبشير مفتي، حينما قهره الزمن – مثلا في مرحلة الأزمة الوطنية في الجزائر. أو العشرية السوداء كما اصطلح عليها، حيث الزمن يذل ويكسر ويمكر بالذات الساردة إذ تقول «كنا في المواجهة معا، في الطريق الذي لا يفضي إلى أي طريق، وكانت الحرب شرسة، ما إن استيقظنا من النوم حتى فاجأنا الرعب، ودوت أصوات الانفجارات من كل جهة، كان علينا في تلك اللحظة فقط قبول الصمت، وببؤس رحنا ننحني أمام تماثيل الممسوحين، ونرتل بذعر أناشيد النهايات» [349]، وهو ما فعله الزمن فعلا ذات مرور قاس مرير بوطن الكاتب.

ومثلما يتسلط الزمن على الكبار، مثقفين وعمالا، رجالا ونساء، فإنه يتسلط بلطف ورأفة وحنية على الأطفال فهذه شخصية قصصية من قصص جمال بن صغير تظهر كيف أن زمن الطفولة طافح بالأشياء الجميلة ومبعث للفرح على خلاف أزمنة طفولية قاسية؛ « كنت الابنة الصغرى في العائلة، محاطة بالرعاية والعطف، كنا لا ننتهي من اللعب حتى يأخذنا النعاس، نقضي اليوم نهيم على وجوهنا بين أشجار التين والرمان والعنب» [350]، كما تصور لنا قصة مطر

---

[346] منير مزليتي: الظل والجدار، ص36.
[347] سيزا قاسم: القارئ والنص، ص68.
[348] غاستون باشلار: جدلية الزمن، ص47.
[349] بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص13.
[350] جمال بن صغير: تمثال الموظف المجهول، ص90.

المسافة لحكيمة جمانة جريبيع سلطة الذاكرة على المرأة في بعدها عن بيتها، فالمسافة المكانية تتحالف مع المسافة الوجدانية التي يثيرها حضور الزمن الماضي في الغربة، فيحدث ذلك قلقا لهذه المرأة إذ تعترف: «أدخل النزل بتعب المسافة، وحديث ذاكرة لم تنطفئ، وحديث مطر لم يقو على غسلي من ألمي» [351].

يحدثنا عبد اللطيف الصديقي عن الحياة الإنسانية بين مخالب الزمن الثلاثة فيقول «هناك من الأشخاص من يعيش حاضره وهذه الفئة تبدو أكثر واقعية من غيرها، وهناك من يعيش الماضي ويجترون أفكارهم وتبعا لذلك تنتابهم الحسرة والندم على ما فات وعلى ما لم يتحقق وهناك تكمن المأساة، وهناك من يعيش المستقبل حيث تكتظ خيالاتهم بأمان كثيرة» [352]، ونجد هذه النماذج البشرية المختلفة مجسدة في شخصيات القصة الجزائرية القصيرة التي تتنازعها أطراف الأزمنة الثلاثة، ففي قصة "كما لم يكن من قبل" لفاطمة بريهوم تعيش الشخصية على ماضٍ أليم منذ رحيل الأحبة فتقول: «لا أعرف كم من الزمن مر من يوم أعلنت رحيلك، فتحديد الزمن يحتاج إلى من يعي وأنا فقدت الإحساس بالأشياء» [353]، ويتسلط الماضي في قصة "الظن والجدار" لمنير مزليتي، على إحدى الشخصيات المثقلة بهموم الأمس وتركة الذاكرة، كما يصورها الكاتب: «تحرك من مكانه وأثقال الحيرة تكبل خطواته البطيئة التائهة، كانت الزوبعة في رأسه تغسل غبار السنين لتعيد عليه أسئلة ذاك الماضي المنتظر» [354]، أما ليلى بطلة قصة من قصص حسيبة موساوي فتعيش ماضيها بكل تفاصيله المحزنة الصادمة التي تخلد في ذاكرتها فتعترف: « لم ولن أنسى تلك اللحظات التي خلتها جميلة وإنها مرافئ للأوجاع ولكل الآهات التي كنت اختزنتها» [355]، وهي بذلك تمتلئ حسرة وأسى «فإنسان الماضي يعيش لوعة وحسرة وتراه يجتر الذكريات وينسج لها ماضيا» [356] يعيش عليه فيفسد عليه حاضره ومستقبله معا، وقد تصبغ النظرة إلى الزمن صبغة سلبية تشاؤمية ترى الزمن عنصرا هداما يقضي على قوى

---

[351] حكيمة جمانة جريبيع: أنثى الجمر، ص13.

[352] عبد اللطيف الصديقي: الزمنا أبعداه وبنيته، ص122.

[353] فاطمة بريهوم: بيت النار، ص15.

[354] منير مزليتي: الظل والجدار، ص09.

[355] حسيبة موساوي: لغة الحجر، ص107.

[356] عبد اللطيف الصديقي: الزمان أبعاده وبنيته، ص134.

الإنسان»[357]، ويشعر المهزوم حينها أن الزمن عدوه يحمله إليه من حزن وخوف وفراغ، زمن يغيب فيه الرفيق/ الأنيس/ الحبيب، وفي قصة "بيت النار" لبريهوم شيء من ذلك الزمن السلبي «الليل موحش هنا، وخالد ما زال يعوي، دفء صوته يجعلني أتمنى لو أني الآن معك، أنتمي إلى نقطة عالقة بجملة منفردة في أول كراس» [358]، وتطول ساعات هذا الليل السلبي المتسلط الموحش حيث هذا «الليل طويل، ثوانيه تمر قرونا من التعب والخوف تثقل صدري، سيجارتي لا تفلح في نفث خوفي (...) وفي رأسي أسمع دقات ساعات تتسارع، وحين أنظر في المرآة أشاهد ساعات يتساقط وقتها حبات رمل تقتل الزمن»[359]، إنه الزمن الذي يمنع ما نرغبه ويمنح ما نخشاه من فقد وخوف، هذا الزمن الذي يستبد بالعواطف والأفكار والأحلام، يستبد أيضا بالأجساد، حيث يظهر فعل الزمن أول ما يظهر على الجسد بوصفها الإطار/ الخارج/ الظاهر/ الواجهة المادية للروح الإنسانية التي يستهدفها الزمن إذ «إن الإنسان لا يشعر بالزمان فقط من خلال ما يلاحظه من تغيرات تلحق ما حوله من جمادات وكائنات، ولكنه يشعر بالزمان أيضا من خلال ما يشعر به من تغيرات على المستويين الجسمي، في طفولته وشبابه وشيخوخته، والذهني في ماضيه وحاضره ومستقبله»[360]، وهي تجليات الزمن على جسد أنثوي كان باديس فوغالي قد صوره في قصة "طيناء"، فيقول: «مر عام وعام، والنار مازالت تشتعل في كل بقعة من جسدها اللدن، نار هائجة وطائشة، لا تبالي بالدمار، لا الماء أطفأها، ولا الحب ولا حتى الأنين، كل ما كان فيها جميلا قد تبدد واختفت نضارة الوجه المشرب بالعفة والكبرياء»[361]، وهي سنة التحول الجسدي الموازي للتغير الروحي بأسى وحزن بفعل مرور الأعوام، وقساوتها التي أنهكت الضعفاء ممن فارقت أرواحهم أجسادهم حين بلغت درجة قساوة المدد الطويلة العجاف ذروتها كما ورد في قصة "تمثال الموظف المجهول" حيث وردت صورة لهذه الشخصية المهزومة المنتهاة: «الشعر كثيف غير محلوق منذ مدة طويلة، والجسم هزيل وعليه أعراض جوع شديد، ولا يحمل أية علامة تدعو للشك في الأسباب الطبيعية للوفاة» [362]،

---

[357]سيزا قاسم: بنية الرواية، ص80.

[358]فاطمة بريهوم: بيت النار، ص26.

[359]فاطمة بريهوم: بيت النار، ص26.

[360]كريم زكي حسام الدين: الزمان الدلالي، ص48-49.

[361]باديس فوغالي: طيناء وقصص أخرى، ص9.

[362]جمال بن صغير: تمثال الموظف المجهول، ص7.

وتصرح إحدى الذوات الساردة في قصة "شيء من ذاكرة مهزومة" لوافية بن مسعود بمعاناة هذا الجسد، وبضيق صاحبته جراءه، لما يحمله من مآسٍ سابقة فتقول: «ضاقت نفسي ذرعا بجسد اضطررت مرغمة على حمله طيلة هذا العمر المتهالك من الأزمات والإقامات الجبرية، فرمت به على مقعد بائس وأخذتني نحو غيبوبتي».[363]

كما أن الزمن كفيل بتغيير حالات الشخصيات وواقعهم من حين إلى آخر ومن حالة إلى أخرى «وترتبط فكرة التغيير وحركة الزمن بحقيقة أخرى غاية في الأهمية من النوعية والقيمة، فالتغيير يحدث إما إلى أفضل، أو إلى أسوأ، أي إن حركة الزمن تحمل في طياتها تطورا إما إيجابا أو سلبا» [364]، وتتغير شخصية البطل في قصة "رأس المحارب" لبشير مفتي في اتجاه مغاير كان الزمن كفيلا بتغييره حيث يقول: « لم أعد مراهقا بالفعل، وثمة أشياء كثيرة تغيرت بحياتي ولم تعد عندي نفس القناعات السابقة وصارت لي أنا الآخر عادات جديدة ومختلفة، وما كان يسعدني بالأمس القريب، صار يثير قلقي اليوم» [365]، ومثلما كان للزمن سلط على الشخصية في ماضيها، وحاضرها ومستقبلها فإن له سلطة تغيير طبائعها وقناعاتها أيضا. لأن الشخصية كائن زمني بامتياز.

3-3- الزمن وجسد النص/ نفاصل النص الزمنية:

3-3-1- الزمن والنصوص الموازية/ الزمن الموازي:

يسري الزمن في شرايين النص الأدبي بصفة دائمة ومتفاوتة، ومثلما للزمن علاقات بمكونات سردية كثيرة كالشخصية والمكان واللغة والأحداث، له علاقة وطيدة بجسد النص/ المتن من فواتح وخواتم نصية، كما له علاقة مع النصوص الموازية عناوين، إهداءات، لذلك أردنا من خلال هذا المبحث أن نقتفي أثر الزمن في عوالم النصوص الموازية أولا، وذلك لما لاحظناه من حضور لافت وتجليات عديدة للظاهرة الزمنية في مفاصل الخطاب الموازي ودلالاتها.

أ/- الزمن والعنوان:

---

[363] وافية بن مسعود: وتحضرين على الهوامش، ص15.
[364] سيزا قاسم: بنية الرواية، ص80.
[365] بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص44.

بداية بالعناوين الرئيسية التي كانت ذات محمولات زمنية صريحة أو خفية وهي: "الحكاية الزائدة عن الليلة الألف" لخالد ساحلي التي تلمح لألف ليلة سبقتها وهي تساوي أعواما وأشهرا في زمنها الطبيعي وتحيل على نصوص غائبة لألف ليلة وليلة من تراثنا العربي، كما كان عنوان "مات العشق بعده" للخير شوار ذا طابع زمني من حيث أن كل المابعد هو حيز زمني ممتد، تعلم بدايته من لحظة موت العاشق وتبقى نهايته مفتوحة وهي بصمة الزمن اللامحدود/ اللانهائي أو الخلود.

وفي عنوان المجموعة القصصية "شتاء لكل الأزمنة" لبشير مفتي دلالة صريحة على حضور الزمن، حيث الشتاء فصل من فصول السنة مقدر بثلاثة أشهر، ولفظة "الأزمنة" أيضا بمحمولها اللفظي الزمني ودلالتها الزمنية هي الديمومة، حيث يصير الزمن كله شتاءً، اما "إشعارات باقتراب العاصفة" لنسيمة بوصلاح فدل على قرب زمني لبداية العاصة ودل ايضا على حيز زمني ضيق، كما جعلت لامية بلخضر من عنوان مجموعتها مبعثا على طول المدة التي نحتاجها لكي ننسى وذلك في عنوانها "عصي على النسيان"، كما أن صفة الخلود قد حملها عنوان مجموعة قصصية لمحمد رابحي "ميت يرزق" فالموت عادة يعني النهاية لكنه في منطق محمد رابحي هو حياة أخرى يصير فيها الميت يرزق ليعيش فيخلد وأوردها بصيغة المضارع "يرزق" للدلالة على الاستمرارية.

أما في العناوين الفرعية فقد كان للزمن حضور لافت ومن ذلك ما تضمنته عناوين "نسيمة بوصلاح"[366].

كان وطننا الصغير/ كنت يوما بشكل الرطب/ موسم الخروج من الدائرة.

فدل العنوانان الأولان على ماضٍ وبقي العنوان الثالث غير محدد زمنيا في لفظة "موسم".

حملت العناوين الفرعية في "تفاصيل الرحلة الأخيرة"[367] لعقيلة رابحي إشارات زمنية كثيرة ومن هذه العناوين:

- تفاصيل الرحلة الأخيرة

[366] نسيمة بوصلاح: إشعارات باقتراب العاصفة، ص61/57/45.
[367] عقيلة رابحي: تفاصيل الرحلة الأخيرة، ص20،39،44،47،48 .

- نهاية مأساوية لزمن أسطوري.
- العودة إلى الزمن الأخضر.
- تداعيات اللحظة الأخيرة.
- شوق.
- جفاف.

فالرحلة تستدعي زمنا، في العنوان الثاني حضور لزمن أسطوري، ثم الزمن الأخضر، ولحظة أخيرة، وشوق يستدعي بعدا زمنيا، وجفاف، يدل على مضي زمن من دون مطر. وهي كل دلالات وإشارات زمنية في هذه العناوين الفرعية.

ووسمت لامية بلخضر عنوانا من عناوين قصصها بالزمن وهو: "سيحدث ذات يوم" [368]، وهو استباق زمني وتوقع ليوم قادم.

ب/- الزمن والإهداء:

تميز إهداءان اثنان من مجموع المجاميع المدروس بإشارتين زمنيتين في عتبة الإهداء، الأول لمنير مزليتي حين أهدى عمله «إلى كل من أشعل لهذا الوطن شمعة في حلكة هذه الهجمة الغامرة» [369]، وهي إشارة إلى سنوات الأزمة التي عاشتها الجزائر، ودل عليها من العنوان "حلكة" وهي الظلمة الشديدة التي استدعت "شمعة" مهداة من الأوفياء لهذا الوطن الذين خصهم القاص بالإهداء.

أما بشير مفتي فقد كان إهداؤه «إلى عمارة لخوص ذكرى صداقة لا تتوقف عن النبض والحب والحرية» [370].

[368] لامية بلخضر: عصي على النسيان، ص55.
[369] منير مزليتي: الظل والجدار، ص05.
[370] بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، (د.ص) .

كان ذا إشارة زمنية دلت على زمن لانهائي/ لا يتوقف، وهم العمر/ الزمن الخالد الذي يليق بصداقة ملؤها النبض والحب والحرية، وهو بذلك ينشد الديمومة والخلود لصدقاتهما.

ج/- الزمن في الفواتح والخواتم النصية:

تعد الفاتحة النصية عتبة هامة في جسد النص القصصي، كتابة ومقاربة، وحملت كثير من فواتح القصص القصيرة المدروسة إشارات زمنية، وكانت فواتح ظرفية تهيئ الإطار الزماني الذي تنطلق منه أحداث القصة ومن ذلك الفاتحة النصية لقصة "زهرة النرجس" لخالد ساحلي في ظرفيتها الزمنية:

«حين رأيت التوقيت على الساعة الكبيرة، الدائرية المعلقة في عمود حديدي طويل في المحطة، كانت الساعة تشير إلى التاسعة وثلاثين دقيقة بالضبط حلت الرتابة ثم اليأس لتأخر القطار، ضغط على الأعصاب» [371]، وهنا تبدو سلطة النص تبسط قيمتها على مفتتح النص، فالزمن حاضر في الساعة الحائطية/ مادة وفي "التاسعة وثلاثين دقيقة" توقيتا، وفي "تأخر القطار" تداعيات من رتابة وضغط، وهو في كل الحالات ذا قيمة كبيرة توحي بنص زماني بامتياز.

اشتغلت حكيمة جمانة جريبيع على تضمين فاتحة قصتها "طنين قلب.. رنين مدينة" زمنا متضمنا في كثرة توظيف الفعل الماضي مثلما جاء في نصها: «ضل وجهته قلبها، أطلقت للريح ساقيها، زاحمت خطوها المثقل هواجسها، صوت غريب ملحاح قريب إلى سجيتها يتجاذبها» [372]، وهو تحل زمني في الفعل الماضي الحاضر بقوة في الفاتحة النصية، وتوظف الكاتبة نفسها الزمن في فاتحة نصية لقصة أخرى ولكن بحشد عديد الالفاظ الدالة على الزمن، فجاء في قصة "صرخة العام الجديد": «أنا وليلة راس السنة.. حساب ما بيننا.. حصاد الأحرف الحيرى في موسم النكتة، عملية الطرح والقسمة المحصلة في النهاية خاوية، وحدي هنا في محرابي» [373]، وفي توظيف الالفاظ:

---

[371] خالد ساحلي: الليلة الزائدة عن الليلة الألف، ص61.

[372] حكيمة جمانة جريبيع: أنثى الجمر، ص32 .

[373] حكيمة جمان جريبيع: المصدر نفسه، ص25.

"ليلة/السنة/موسم" استثمار لعنصر الزمن واستفتاح القصة بإشاراته كي يكون إطارا لأحداث القصة، ولكي يكشف بتشويق تفاصيل النص وما يتخيله المتلقي من أحداث ليلة رأس السنة.

يتخذ الزمن دلالات مغايرة في الفاتحة النصية عند محمد رابحي من خلال قصته "مثلث متهاوي الاضلاع" ومن هذه الدلالات: الخيانة: حب النفس، العذاب، الضياع، الموت، والتي اجتمعت كلها في يوم أحد من الآحاد.. فإذا عشتم يوم الأحد كونوا على حذر خشية أن تقعوا في ما وقع فيه أبطال هذه القصة» [374]، وليس الزمن هنا ذا وظيفة ظرفية فضائية لأحداث القصة فقط، بل له وظيفة غرائبية تشويقية من خلال توقع ما سيحدث يوم الأحد، لذلك عمد الكاتب إلى الاستفتاح نصيا بحيرة زمنية تجعل من المتلقي يتوقع الكثير.

استفتح خليل حشلاف قصته "طائر الليل" بلمسة زمنية على علاقة مباشرة بالعنوان وبالمتن أيضا، ودلت على أن مجريات القص تدور في زمن محدد هو الليل حيث «الليل حلة متقشرة بوردات النجوم، نوافذ البيوت كواث لنهار لم يولد. أصدقائي متناثرون هنا وهناك» [375]، وكان الليل فضاء لبقية أحداث القصة التي كانت فيها الذات الساردة هي طائر الليل الساهر الساكن المتأمل، وذلك ما جسده الكاتب نفسه في فاتحة قصته "صحوة" وهو يحكي: «حين يقبل الليل، تنفتح مسارب روحك بسهو السهر، تقف شاهرا سيفك في الظلام، تطعن خسر الريح، تكتب بحبر جراحك بضع كلمات، وتعلن من شرفات بيتك عن زهرات ذات الأكمام المشوكة، وكمثل لمح البرق، تنزل آنيتها، يسائلك الليل ضاحكا: ماذا جنيت» [376]، وكان لليل هنا دلالات الصحوة/ الثورة/ الحركة/ الفعل/ الانتفاضة، عكس دلالاته في مقدمة قصته السابقة "طائر الليل". أما "الليل" في العوالم القصصية للامية بلخضر فيحضر في الفاتحة النصية لقصة "الرحيل" ليحمل معاني جديدة، هي مقدمات للرحيل في أطر زمنية تستمد سلطتها من الليل «أرخى الليل سدوله والقمر في تلم الليلة تردد في غدو وآصال

[374]محمد رابحي: ميت يرزق، ص33.
[375]خليل حشلاف: فراغ الأمكنة، ص53.
[376]خليل حشلاف: المصدر نفسه، ص37.

الغرفة فارغة إلا من عطر أنفاس شيخ يحتضر في الركن يصارع أشباح الوحدة القاتلة»[377]

يحضر الزمن في فاتحة نصية عند منير مزليتي ليدل على ضبابية الرؤية وغموض الرؤيا، وعلى تلاش كبير ينتاب بطل قصته «الظل المنطقي» في سردها حالتها: «ذاكرتي امتلأت، ولم يعد بها مكان للنبش، يبدو أنها النهاية، يترنح يمينا ثم شمالا، إلى الأمام ثم إلى الخلف، يرتكز على قدميه محاولا الوقوف مستقيما، يهز رأسه إلى الفوق، يرنو إلى السماء: قرص الشمس هذا أم قرص القمر؟» [378]، وفي حيرة تشخيصية لشمس تدل على نهار أو على قمر يدل على ليل، ضاع البطل بين زمنين منذ أول القصة وهو الحضور الزمني الذي يبدأ النص إشكاليا/وجوديا.

كان للزمن حضور لافت ايضا في خواتم/ نهايات القصص القصيرة بصور وتجليات مختلفة، وهذه منى بشلم في قصة "سراديب القدر" تترك للزمن القادم/القدر القادم/ المستقبل إمكانية الكشف عما استعصى عليها معرفته في راهنها فتقول: «فغدا يقرر القدر متى أغادر هذه الظلماء، وغدا يقرر القدر إلى أين ينتهي هذا السرداب المظلم..

لحظات وأرسل لك حكاتي عبر هذا البريد الالكتروني وانتظريني غدا بمطارنا ذاك» [379]، وان تختتم قسة بحيرة زمنية مفتوحة ملؤها الانتظار والسؤال والضياع فذلك خروج زمني متميز، حيث "الغد" هو كل شيء فيما الحاضر لا يساوي شيئا إلا الظلماء/ السرداب المظلم.

وتختم فاطمة بريهوم قستها "التحليق تحت الأرض" باستفهام زمني أيضا وهي تعود إلى زمن بعيد كان من المفروض أن يغير مصير شخصية من شخصيات قصتها:

«تأتيني بجريدة صفراء اللون، فأدركت أنها تعنيني، ففتحتها على صفحة تحمل قصتي "وجهها الآخر" وقبلها تعليقا أبكاني (...) وكان التوقيع من جارتي نفسها.. فماذا لو قرأت هذا التعليق من خمس عشر سنة مضت؟ » [380].

---

[377] لامية بلخضر: عصي على النسيان، ص44.

[378] منير زليتي:الظل والجدار، ص29.

[379] منى بشلم: احتراق السراب، ص64.

[380] فاطمة بريهوم: بيت النار، ص51.

فمثلما عرفت الحقيقة في النهاية حتمت قصتها وأنهتها بزمن، لن يعود.

يترك خليل حشلاف للزمن القادم سلطة الكشف والإيضاح وتبيان الحقائق في قصته "الهاتك" حين يختم هذا النص باستسلام للزمن القادم وتحميله مسؤولية لا يطيقها فيقول: «يوما ما سيكتشف الناس هشاشة سيرتك»[381] ويبقى هذا اليوم مجهولا غير محدد.

يطول الليل ببطلة قصة "الطفح" للامية بلخضر وفيه دلالة على السهر والأرق والترقب ليأتي الصبح القريب ممزقا لسكونها حيث تقول لامية بلخضر: «أحاول الوصول إلى قلرار أعماقي.. أمد خطوة أخرى.. تلفحني نسمات الذكريات؟

...

يمزقني صوت المؤذن يرفع اذان الفجر»[382].

ومثلما جعل الكتاب من "الصباح" مستهلا زمنيا لعديد قصصهم فإن لامية بلخضر جعلته نهاية لقصتها، مثلما كان "الصباح" ختاما نصيا لقصة "الغريب" للخير شوار بعد ليل مليء وبالمحاولة والأرق الذي يحتاج الأدباء عادة فيقول:

«يبدأ في الكتابة، فيحس بأن القلم لم يطاوعه.. يحاول من جديد.. الدوائر تتسع في داخله، ارتعشت به ثم... وقبل أن يدركه الصباح سكت عن الكلام غير المباح، لأن غصة داهمت حلقه.. فأشار بيده إلى زجاجة الماء»[383].

كما ارخت نسيمة بوصلاح لقصة "موسم الخروج عن الدائرة" وذكرت زمكان كتابتها، فكان المكان "قسنطينة" معلوما ولكن بقي التاريخ مجهولا في خاتمة زمنية لقصتها تقول: «قسنطينة في خريف قادم»[384]، وللخريف دلالاته العديدة من اندثار، صفرة، تناثر، تغيير، كله على علاقة بعنوان القصة وأحداثها.

---

[381] خليل حشلاف: فراغ الأمكن ، ص32.
[382] لامية بلخضر: عصي على النسيان، ص26.
[383] الخير شوار: مات الشعق بعده، ص52.

من خلال هذا المبحث "الزمن وجسد النص" تبين لنا أ، عنصر الزمن كان يسري بقوة في شرايين الأعمال القصصية ويقيم في مفاصل النص بحضور متنوع وثري، فكاتن الزمن حاضرا في العناوين الرئيسية والفرعية، وفي الإهداءات والفواتح النصية وخواتمها أيضا.

أشار القصاصون إلى عنصر الزمن بألفاظ صريحة كالليل/النهار/الصبح/السنة/الغد/ ومن خلال هذا الحضور اللافت للزمن في جسد النص القصصي يصبح الزمن فعلا العمود الفقري للقصة القصيرة، وتعامل معه كتابها بوعي وحذر وفنية.

4- إشكاليات الزمن القصصي:

حين تتصفح مجاميع قصصية جزائرية، تجد أن الزمن عنصر سردي أكبر من أن تقسمه إلى زمن ماضي، حاضر ومستقبل، وأعمق من ان تتناول علاقته بعناصر أخرى كالمكان، والشخصية واللغة والأسلوب، إن الزمن يطرح إشكاليات أخرى داخل النص الأدبي، منها إشكالية المقدس والمدنس، حينما ترتبط بالزمن كايام عادية، مناسبات، أعياد مختلفة، ومنها إشكاليات الزمن بين التشيؤ والأنسنة، حيث لا يكتفي القصاصون باستثمار الزمن حيزا قصصيا بل يؤنسنونه لغاية في رؤيتهم لهذا المكون السردي الهام، كما أن هناك إشكالية أخرى تتعلق بالزمن المحدد والمطلق اللامحدود في القصة الجزائرية القصيرة.

4-1- الزمن بين المقدس والمدنس:

أ/- المقدس:

ارتبطت حياة الإنسان منذ الأزل بالزمن، أياما، أعيادا، مناسبات مختلفة، وكانت له أزمنة يقدسها، يحتفي بها، يوليها اهتمامه، يؤدي طقوسها، بمختلف مرجعيات هذا المقدس، إن دينيا، أسطوريا، اجتماعيا، أو وطنيا، فلقد

---

[384]نسيمة بوصلاح: إشعارات باقتراب العاصفة، ص63.

«احتفل البشر بالزمن المقدس في شكل أعياد وطقوس تتكرر من عام لآخر»[385]، وتختلف باختلاف الديانات والأوطان والمعتقدات والمناطق، وارتبط المقدس الديني عند نسيمة بوصلاح بيوم العيد، في قسنطينة حين تصوره من زاوية مخالفة للمألوف من وصف للشعائر والأفراح، إنما العيد عند بوصلاح مبعث لذكر الحبيب الذي تخاطبه في يوم مقدس: «إنه العيد، فيه تأخذ أنت شكل قسنطينة، وتأخذ قسنطينة شكل العرائس الشفافة، وشكل الوطن، ويأخذ حبي لك شكل عريشة صغيرة، من الورد الأحمر والأمنيات»[386]، وغذا كانت قد قرنت قداسة العيد بقداسة محبوبها/زوجها فإن لهذا المقدس بركة البوح، وقوة مد العواصف التي قد تسلب وتفقد فرحة الآخرين حيث تصور الكاتبة ذلك في قصة "للنصوص السرية هامش علني" إذ تقول: «ولكن العاصفة تتريث قليلا إذا عرفت أنك تكتب لي قصيدة، أو تشتري لأطفالك ملابس العيد وبعض الدمى»[387]، وكان للزمن التاريخي المقدس حضور في القصة القصيرة الجزائرية حيث احتفت بعض القصص بالأعياد الوطنية ذات الطابع المقدس، فهذا باديس فوغالي يحدثنا عن "نوفمبر" ولكن باحتفاء ممزوج بحيرة في قصة "رحيل نوفمبر" حيث «تساءل بعض الذين صادفوه بالأمس، ممن لم يغير ولم يبدل: ترى لمَ شاخ نوفمبر هذا المساء؟ (...) وقال آخر: انتقى قمة في أعلى الصخرة كي يبقى حيا، تردد تسابيحه تراتيل أطراف النهار»[388]، ولم يستذكر فوغالي هذا التاريخ/ اليوم المقدس بالتهليل والمدح إنما أضفى عليه صبغة تأملية بحيرة عن خروج جيل نوفمبر عن مبادئه وتنكرهم له لذلك هجرهم إلى قم جبل، ليبقى خالدا ما دام قد مات في قلوب الكثير، ممن لم يعد التاريخ الجزائري يعنيهم، عكس ما كان بحس به محمد بطل قصة "الثائر" لدنيا زاد بوراس حين «نظر محمد إلى التاريخ فرآه ذلك السجل الحافظ لكل العناصر الروحية التي كونت الوحدة الوطنية، المعنوية بين أفراد الشعب»[389] الجزائري الأبي، لما في هذا التاريخ من دور في ربط أواصر المحبة بين أبناء الوطن الواحد.

---

[385]سيزا قاسم: القارئ والنص، ص74.

[386]نسيمة بوصلاح: إشعارات باقتراب العاصفة، ص10.

[387]نسيمة بوصلاح: إشعارات باقتراب العاصفة، ص54.

[388]باديس فوغالي: طيناء وقصص أخرى، ص47.

[389]دنيا بوراس: صرخة امرأة، ص36.

وتطرقت جميلة طلباوي في قصة "ظل اللهب" إلى جانب من جوانب احتفال البعض بليلة رأس السنة الميلادية كمناسبة مقدسة عند المسيحيين، وهي فرصة تستغلها شخصية قصصية لفتح صفحة جديدة مع الحياة معترفة: «أريد أن تكون ليلتي بشموع وبمصابيح عتيقة.. غيمة وردية سابحة في حلم، كما يليق برأس السنة، أريد أن أغسل معطفي من أدران الرتابة في عيني سندريلا حافية.. بأثواب رثة لأمنحها فرصة أن تكون أميرة لليلة» [390]، إنه المناسبة المقدسة التي كانت فرصة للتغيير والمتعة ووهم الإمارة كتعويض عن عالم بائس خلال عام من الفقر والعراء.

يتحدث خالد ساحلي عن زمن مقدس آخر يعتبره بديلا/تعويضا/ملاذا للبعض وهو زمن الآخرة/ ما بعد الموت، كما جاء في قصة "زهرة النرجس" وفيها يصف شعور فقد الأم والشوق ليها: «وجه العجوز ذكرك بوجه أمك، تمنيت من كل قلبك لو تفتديها بكل ما في الأرض، زفرت ألما من داخلك، سمعت صفارة القطار تعلن قدومه، تهيأت للرحيل أملا في حلم تدعو به الله في قلبك لو يتجلى في الآخرة» [391]. وتصير "الآخرة" هنا زمنا مطلقا بديلا لزمن منته من دون أم، ويصبح زمنا منشورا مرغوبا عوض زمن دنيوي منبوذ/ غير مرغوب من دونها. لذلك يظل في انتظار هذا اليوم/الزمن الآخر، تماما كما تمنت لامية بلخضر على لسان ذاتها الساردة في قصة "ظاهرة زيف"، قائلة «ليت الناس يصمتون، وينتظرون القيامة على مهل» [392]، لأنه زمن حقيقة وصدق عكس زمن دنيوي زائف إلى حد بعيد. وبين زمن دنيوي وأخروي هناك فاصل/معبر/زمن الموت الذي يكتسب قداسته من حيث أنه لا يكون إلا مرة واحدة لا يتكرر، لذلك يأخذ هذا القدر من التقديس، يقول محمد رابحي في قصة "ميت يرزق" « إذا ما أنت مت، وقبل أن توارى الثرى، تأكد جيدا من أنك لست حيًّا» [393]، على اعتبار زمن الموت لحظة بوجهين، ميت إلى عالم آخر لا يحيا

[390] جميلة طلباوي: كمنجات المنعطف البارد، ص38.
[391] خالد ساحلي: الليلة الزائدة عن الليلة الألف، ص62.
[392] لامية بلخضر: عصي على النسيان، ص13.
[393] محمد رابحي: ميت يرزق، ص81.

موته، وحي في عالمنا يعيش تفاصيل ما بعدها، فالإنسان لحظتها «ينفصل عن الزمن الإنساني ليكتسب الزمن قداسة ما يؤدى من شعائر»[394]، تختلف بين الديانات والشعوب والمناطق.

أما الخير شوار وفي "البحث عن عطر الجازية" يصور لنا معيشة إحدى شخصياته زمنا أسطوريا يهرب من خلاله من زمن مدنس/عفن إلى آخر مقدس/طاهر/جميل، «تجري وراء أحلامي.. تحتمي أحلامي بي، أتذكر أب زيد، أو دسيس.. إرمَ ذات العماد.. أطلانطيس.. المدينة الفاضلة.. عرائس البحر.. الجازية.. أفقد توازني.. تمحي شاشة تفكيري.. أتخدر بمسحوق الواقع» [395]، وهو هروب من زمن إلى آخر عبر الشبكة الأسطورية باستحضار روزها، أسمائها البشرية/المكانية بعيدا عن زمن واقعي مرير لأن «الإنسان يفتقد معنى زمنه البشري حين يخطو داخل الزمن الأسطوري»[396]، الفسيح/المانح/المعوض/البديل.

اكتسب زمن الطفولة طابع القداسة في كثير من نصوص القصاصين الجزائريين، بوصفه زمنا بريئا، صافيا، جميلا حيث «تمثل الطفولة المرحلة التي لا تشوبها شائبة، فتشع براءة، وصفاءً وجمالا» [397]، وافتتح محمد رابحي قصته "مسوس والديباجة" بمقولة للرافعي: «هؤلاء الأطفال الذين هم السهولة قبل أن تتعقد..

هؤلاء الأطفال السعداء الذين لا يعرفون قياسا للزمن إلا بالسرور» [398] وتسر وافية بن مسعود في قصة "حين ينسحب القمر" على أن تبقي طفولتها خالدة لأنها الزمن الجميل إذ «لطالما استطعت الإبقاء على طفولتي في دمي على الرغم من سنيني الضائعة بين سراب المدن، كنت أحتاج إلى وجود الطفلة في أعماقي كي أعيش» [399]، لكأن الحياة في زمن غير زمن الطفولة اغتراب، وضيق: في حين أن زمن الطفولة وداعة، لطف، محبة، أمن وانطلاق كما تعترف: «كنت الابنة الصغرى في العائلة محاطة بالرعاية والعطف، كنا لا ننتهي من اللعب حتى يأخذنا النعاس نقضي

[394] سيزا قاسم: القارئ والنص، ص74.
[395] الخير شوار: مات العشق بعده، ص41.
[396] سيزا قاسم: القارئ والنص، ص74.
[397] سيزا قاسم: المرجع نفسه، ص70.
[398] محمد رابحي: ميت يرزق، ص133.
[399] وافية بن مسعود، وتحضرين على الهوامش، ص38.

اليوم نهيم على وجوهنا بين أشجار التين والرمان، والعنب» [400]. وتأخذ ليلة الميلاد طابع القداسة في حياتنا لتصير بعدها مناسبة وعيدا كل عام، يؤرخ لولوجنا هذا العالم، وفي قصة "طنين قلب.. رنين مدينة" نعثر على هذا الزمن المقدس كما جاء على لسان الساردة: «كم وددت لحظتها أن تقول له بأنها ولدت في ليلة ثلجية وأنها لم تصرخ ككل المولودين الجدد رغم بقائها للحظات دون لفائف لأن القابلة انشغلت عنها بوالدتها التي كادت تفقد الحياة بينما كانت هي شاخصة بعينيها إلى السقف» [401]، وفي هذا المقطع السردي أخذ المقدس تفاصيل المحيط به من أشخاص وأمكنة وتفاصيل الولادة بين حياة وموت.

اقترن الزمن المقدس بمناسبات اجتماعية عديدة أخرى، كالزواج تاريخا/حياة، وجسدت قصة "حبيب الروح" شيئا من ذلك على لسان الذات الساردة: «سأظل بجواره طوال العمر، ومادام في العمر بقية، أظل لأسقيه الهوى وأعيش اللحظات السعيدة في معبده المقدس وامده بالعطف والحنان قدر ما أستطيع ويظل في قلبي حبيب العمر» [402]، وهو الزمن الذي اكتسب قداسته مما احتواه من صفاء/حب/وفاء/ألفة، وهي خصوصيات الأزمنة المقدسة التي تشترك فيها المناسبات الكونية كلها، وتقدس فاطمة بريهوم لحظة الحب في قصة "خيانة لإشعار آخر"، وذلك لما تحمله من لحظات جميلة ملؤها الوفاء، الألفة إذ جاء على لسان ذاتها الساردة: «كم اشتقت إليها قصصك التي تحب أن ترويها على صدر طالما وافق أحلامك! وكم ذا أتمنى أن أسمعها منك ! علّ الزمن يعود، وإياه أحلامي الجميلة البعيدة» [403].

أما بوصلاح في قصة "للبوح خارطة وفصول" فظلت تبحث عن الزمن المفقود/ المنشود بصفات ترغبها ووقع خاص تنتظره لأن الحاضر/الواقع/الزمن العادي لا يوفر لها ما تريد فتقول: «الوقت الآن لا يستجيب.. وأنا أفتش – ربما – عن بداية لائقة للبوح.. عن فصل خامس لا يراوغ البدايات.. ولا يستعجل في وضع نقطة في آخر السطر..

---

[400] جمال بن صغير: تمثال الموظف المجهول، ص90.
[401] حكيمة جمانة جريبيع: أنثى الجمر، ص35.
[402] دنيا زاد بوراس: صرخة امرأة، ص16.
[403] فاطمة بريهوم: بيت النار، ص35.

أعرف أنني سأتعب وأدوخ.. وستعبرني الفصول دون أن أتمكن من أن أقول: كانت قريتنا تضحك للشمس» [404]،

وهو مطلب نفسي عميق دال ومشروع، حين يضيق الزمن الطبيعي/الواقعي بأحلام ورؤى الإنسان، فينشد زمنا آخر لا محدود بمواصفات جميلة، وهي رغبة في الديمومة وبوعي للخلود.

ب/- الزمن المدنس/المنبوذ:

اقترن بالأوقات واللحظات التي دنست بأفعال شنيعة منبوذة جعلت منه زمنا غير مرغوب، ونقلت إلينا القصة القصيرة الجزائرية نماذج كثيرة لهذا الزمن المدنس، وكانت مرحلة الطفولة الأوفر حظا في القصة القصيرة بكل ما لصق بها من مآسٍ، عذابات وأدران تسبب فيها الكبار عادة، تنقل لنا حسيبة موساوي في قصة "لغة الحجر" مأساة طفل فلسطيني سرقت منه طفولته بفرحها وبراءتها وامانها، إذ يعترف: « الليلة المأساوية التي عشتها في دير ياسين جعلت مني طفلا رجلا، سكنت دموعي، أحسست أن جسدي أصبح صلبا، خشنا، غادرتني أحاسيس الطفولة التي ينعم بها جميع أطفال العالم» [405]، وليس هذا الزمن الطفولي مسلوبا ومدنسا فقط بل مسروق ومهرب بطرق وحشية عاشها الطفل الفلسطيني وصورها حين يقول «منذ أن كنت رضيعا.. لاشيء يزيل ألم بزوغ أسناني إلا وأنا أضغط على الحجر بلثتي أسكن به ألمي، كنت أحمل حجارة أشبع من مصها بدل قطعة خبز» [406]، وتنقلنا قصة "انتصار الرجل المقتال" لخالد ساحلي إلى عوالم طفولية مغتصبة لا تقل ألما ومعاناة من سابقتها، حين يدنس زمن المواليد غير الشرعيين ويقضون طفولتهم في دور الايتام منكسرين: «وقف الرجل وقد جعلك بقربه واضعا يده على شعرك.

- لا أهل له المسكين، لا أحد يزوره آه يا طفلي الصغير.

[404] نسيمة بوصلاح: إشعارات باقتراب العاصفة، ص49.

[405] حسيبة موساوي: لغة الحجر، ص34.

[406] حسيبة موساوي: لغة الحجر، ص29.

- لا أحد جاء لزيارته منذ ثلاث سنوات. نعم لا أحد يأبه له إلا الخيرين المتقدمين ببعض صدقاتهم وعطاياهم، لكن لا أحد يحضر لأجله»[407].

أما منى بشلم فتصور لنا مشاعر الأطفال اليتامى من دون والديهم، بكل فقد، انتظار، حلم مجروح كما ورد في قصة "نص وسط من كل شيء" «رحيلك المبكر مرغ طفولتي في الصمت والبكاء (...) لو أنك هنا أبي.. لو أنك جلست تحاورني وتلاعبني لو أنك فقط قرأت لي كل ليلة حكاية ابي، لحفظت الكلمات، لرتبتها لأخلق لغة خاصة بي كما فعل كل الأطفال من قبلي»[408].

كانت السنوات الأليمة التي مرت بها الجزائر من أحلك الفترات وأصعبها وأكثرها وقوعا للأحداث المأساوية التي دنست زمنا جميلا يحياه هذا الوطن، كما ذكر عيسى بن محمود في قصة "المفدى" « نظرا للظروف الصعبة التي مرت بها بلادنا في الآونة الأخيرة] فقد [أعلن عن وضع كل القوات في حالة طوارئ تفاديا لأية محاولة لإحباط النصر العظيم»[409].

وتنقل إلينا منى بشلم تفاصيل زمن مدنس آخر، في قصة "زمن الرحيل العاجل" زمن ملؤه الخيانة حيث تقول: «ورحلت سلوى على عجل، قبل أن أروي ظمأها لكلمات أخر تمنتها.. على عجل اختصرت:

انتهى رمن الحب.. انتهى الحلم الأمان،

اليوم، للخيانة والغدر»[410].

[407]خالد ساحلي: الليلة الزائدة عن الليلة الألف، ص29.
[408]منى بشلم: احتراق السراب، ص65.
[409]عيسى بن محمود: رحيل، ص51.
[410]منى بشلم: احتراق السراب، ص34.

إن الزمن المقدس، زمن ملؤه الافراح، السعادة، الطمأنينة والارتباط بعوالم علوية بكل صفاء، طهر وثقة، على عكس الزمن المدنس والذي لا يوحي إلا بالأحزان، الاضطراب، الخيانة والخوف. وهذا ما حاول كتاب القصة الجزائرية القصيرة تصويره ونقله من خلال قصصهم.

4-2- أنسنة الزمن:

لم يكتف القصاصون الجزائريون بجعل الزمن فضاءً تتحرك فيه شخصياتهم، ولا عنصرا سرديا مكملا للشركاء السرديين من أمكنة، شخصيات ولغة، ولكن أخذ الزمن شكلا آخر في هذه النصوص حينما تأنسن وصار شخصيات تحالفت مع شخصيات قصصية أخرى على بعضها، على الذات الساردة/ الشخصية الضمير بالخصوص، وصار للزمن حراس وأطراف وانفعالات كالإنسان تماما وكان ذلك لأغراض فنية لها علاقات بالمضامين القصصية، فقد جاء في قصة "صاحب الجراب" لمنير مزليتي أنه «كانت السماء صافية، شديدة الزرقة، كأنها لم تكنها من قبل، تكبدها قرص الشمس اللامعة التي راحت تمد أصابعها المضيئة، تداعب خصلات هذا الصباح» [411]، حيث صار للصباح خصلات وللشمس أصابع، وبينهما استعيرت وداعة البشر ودعاباتهم الجميلة، دلالة على مصالحة بين عناصر الطبيعة علينا أن نحياها نحن البشر، كما تأنسن الزمن ولبس عباءة الإنسان/ المحسوس منه نصوصا في قصة "انكسار الأسئلة" لخليل حشلاف، فحين "كان الظلام يلملم اشلاءه، والفجر يسفر عن وشاجه، كنت أتدثر بملابس قديمة" [412] وحينما تؤنسن نسيمة بوصلاح الزمن فإنها تهبه صفات بشرية قبيحة وحميدة، تنتقد من خلالها الواقع والأمكنة والبشر أيضا، وتحمل هذا الزمن ما لم تستطع أن تواجه به المعنيين بالأمر مباشرة، فتقول في قصة "عجلات لرجل استوائي" واصفة مدينتها قسنطينة: «كان المساء ثرثارا طباعة النحاس في هذه المدينة، ومربكا طباعة النحاس، وطيبا طباعة النحاس عندما جلسنا نصنع مدينتنا الورقية، لم تكن فاضلة ولم تكن عاهرة، كانت تتقن فن الوقوف

---

[411] منير مزليتي: الظل والجدار، ص45.

[412] خليل حشلاف: فراغ الأمكنة، ص65.

على الحياد، وفن التوحد بالأبيض والأسود» [413]، فالمساء في رؤية بوصلاح موسوم بصفات البشر من ثرثرة، إرباك وطيبة ايضا، فالزمن من البشر، والبشر من الإنسان وهذا التماهي بينهما والتقارب والاحتواء جعل الصفات والأفعال تتسرب بين شيء مجرد وهو الزمن وبينكائن حي وهو الإنسان، فما الأنسنة حينها إلا نتاج حوار وتفاعل بين الإنسان والأشياء.

تجعل حكيمة جمانة جريبيع من الزمن/الصباح كائنا بشريا، طفلا بين أحضانها تعايشه وتتفاعل معه، كما ورد في قصة "رغوة الذكرى" حين تقول: «صباحي طفل جائع، يصرخ بعناد كأنه يمهد لتلك الطقوس، فأهدهده على إيقاع زنجي من قلبي المتخم على أرجوحة حلم أعلم أنه كاذب» [414] ولم تكتف جريبيع ببث روحج الإنسان في جسد هذا الكائن الزمني/ الصباح، بل تحس بما يحس من جوع، وألم جعله يصرخ، وتتفاعل معه حين تهدهده وتؤثث وجوده في قلبها بأحاسيسها الإنسانية تجاهه، وبأراجيح ولو حلما.

هناك قصاصون آخرون، اتخذوا من الزمن كائنا بشريا عدوا من حيث ما نسبوا إليه من صفات بشرية في أنسنتهم له، فهو المؤلم، العنيد، كما تصورته حكيمة جمانة جريبيع في قصة رغوة الذكرى: «هاهي ذاكرتي الآن على رغوة فنجان، يأتيني أمسي العنيد، تتدفق الصباحات والليالي تقفز إلى روحي لحظة ليست ككل اللحظات، أسابقها قبل أن تهربها رواسب الحاضر» [415]، ويجعل جمال بن صغير الزمن شديد الإيلام على القلب في قصة "تمثال الموظف المجهول" في قوله: «هذا الغياب يؤلمني الآن ويمضي كدبوس مغروس في عضلاتي» [416]، فالغياب حدث اشد ما فيه زمنه، فكلما طال زمن الغياب طالت عذابات المنتظر، وفي قصة "زوايا الخريف"، أنسنت جميلة طلباوي هذا الفصل المثير المتغير واستفزها صمته وعيونه إذ تقول: «ككل خريف يختار هذه الزاوية من الغرفة ويقف طويلا أمام النافذة، ينظر إلى الشجرة الوحيدة المنتصبة في هذا الشارع، وقد تخلت عن أوراقها بعدما أثقلها فصل رمادي صامت

---

[413] نسيمة بوصلاح: إشعارات باقتراب العاصفة، ص12-13.
[414] حكيمة جمانة جريبيع: أنثى الجمر، ص39.
[415] المصدر نفسه، ص180.
[416] جمال بن صغير: تمثال الموظف المجهول، ص09.

العينين»[417]، كما تنقل إلينا حكيمة جمانة جريبيع صورة بشرية قاسية للزمن الذي يتحالف مع بشر آخرين أعداءً للحب ضدها فيصير الوقت سارقا مانعا جائعا وهي التي تنتظر وديعة، منحة، تفصلها عنها أوقات تأنسنت لتؤجل حلمها، كما تصور في قصة "طنين قلب.. رنين مدينة": «الوقت يأكل الصبر، ساعة ونصف فقط تفصل عن موعد إقلاع طائرته، الدقائق والثواني تسابق سيف الذبابة، الذي لم تصدئه رطوبة القلب ولا الثلج، تعد الثواني والدقائق يتوقف نبضها ولا تتوقف عقارب الساعة الجائعة إلى قلبها» [418]. هنا يصبح الوقت إنسانا يأكل صبرا ويجوع إلى القلب، فلا يصير الزمن فضاءً للتحرك فيه والعيش داخله، ولا مساعدا على بلوغ المرام، بل ينتصب حائلا بين الإنسان ورغباته.

يتضح من خلال هذه النماذج المدروسة أن هناك أنسنة للزمن ممثلا في الفصل، الأيام، الساعات، وفي الماديات الدالة على الوقت كالساعة والعقارب.. كما كان للزمن المؤنسن من صفات الإنسان محمودها ومذمومها، وكان الصديق/الملاذ وكان العدو المانع أيضا.

---

[417] جميلة طلباوي: كمنجات المنعطف البارد، ص27.

[418]

خلاصة الفصل الثاني:

تطرقنا في هذا الفصل إلى مفهوم الزمن وأهميته في القصة القصيرة الجزائرية بوصف الزمن مكونا سرديا هاما لا يمكن أن تقوم القصة من دونه، وبوصفه عنصرا قصصيا ذا أهمية بالغة في قيام نسيج علاقات متعددة وظيفية ودلالية مع عناصر القص الأخرى كالمكان، الشخصيات واللغة، وفصلنا في تقنيتين اثنتين وظف بهما الزمن وهما تقنية الاسترجاع/الاسترداد والتي كانت أكثر استعمالا في المدونة المدروسة، وتقنية الاستشراف/الاستباق وكانت اقل استعمالا، وكان النص القصصي الجزائري في هذه الفترة نصا استرجاعيا متكئا على الذاكرة بامتياز.

في تتبعنا لعلاقة الزمن بالآخر، وقفنا على سلطة الزمن وعلاقتها بسلط أخرة تتداخل معها وتتضاد أحيانا وتعاضدها أحيانا أخرى، منها علاقة الزمن بالمكان، حيث كان لهذين العنصرين علاقة وطيدة، إذ يستعجل الفصل بينهما في العمل القصصي من جهة، كما أن الزمن كان يحيل على أماكن كثيرة في هذه القصص خاصة ما تعلق منها بأماكن الذاكرة والتي تختزن ماضي الشخصيات كالبيوت القديمة، المدارس، الأرياف، مثلما كان للزمن علاقات وطيدة متنوعة مع شخصيات القصص وكان ذاكرة لها، وذا محمولات ذاتية/شخصية/مناسباتية مختلفة لها.

اتخذ الزمن سلطته مواقع كثيرة في جسد النص القصصي، وسرى في شرايين النص بصفة مكثفة، بداية بسلطة النص على العناوين الرئيسية والفرعية مرورا بتواجده في نصوص موازية أخرى كالإهداء، والاستهلالات، كما جاءت

كثير من الفواتح النصية والخواتم بصيغ زمنية واضحة، وإشادية في مواضع أخرى، وكان الزمن مسيطرا بذلك على مفاصل النص مشعا فيها دلالات كثيرة، ومن خلال هذا الفصل خصلنا إلى أن القاص الجزائري في هذه المرحلة، قد وظف الزمن، ليس كحتمية فنية تستدعيها أدبية القصة القصيرة وإنما كفنية تزيد العمل جمالية، دلالة وتماسكا، وتعطي هذا الجنس الأدبي خصوصيته بوصف الزمن القصصي عنصرا متميزا عن الزمن في أجناس أدبية اخرى. خاصة عندما طرح إشكاليات جديدة تتعلق بالزمن بين المدنس والمقدس، من جهة وبظاهرة أنسنة الزمن وفلسفتها داخل النص القصصي الجزائري المعاصر، وهذا ما كشف أن الزمن في القصة الجزائرية القصيرة في نماذج الألفية الثالثة هو زمن الأدبية الشكلية من جهة، وزمن العمق والرؤية والرؤيا من جهة ثانية.

الفصل الثالث: فلسفة المكان في القصة القصيرة الجزائرية

1/ إشكالية المصطلح: الفضاء/المكان.

قبل الخوض في فلسفة المكان في المتن القصصي الجزائري، آثرنا أن نقف عند حدود مصطلح الفضاء/المكان، وذلك لما التبسهما من غموض وتداخل واستعمال بنفس المفهوم، فمن الدارسين من يوردهما بمفهوم واحد ومنهم من يفرق بين المفهومين: الفضاء، المكان، ويعود هذا الالتباس إلى أن «الابحاث المتعلقة بدراسة الفضاء في الحكي تعتبر حديثة العهد، ومن الجدير بالذكر أنها لم تتطور بعد لتؤلف نظرية متكاملة عن الفضاء الحكائي، مما يؤكد أنها أبحاثا لا تزال فعلا في بداية الطريق»[419]، إذ لا نكاد نعثر على دراسات كثيرة متخصصة في هذا المجال إلا بعض الجهود المتفرقة هنا وهناك.

جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة "فضا" قوله: "فضا: الفضاء/ المكان الواسع من الأرض، والفعل فضا يفضو فضوا فهو فاضٍ... وقد فضى المكان وأفضى إذا اتسع، وأفضى فلان إلى فلان، إذا وصل إليه، وأصله أنه

[419] حميد لحميدان : بنية النص السردي، ص53.

صار في فرجته وفضائه وحيزه" [420]، وهنا يتخذ الفضاء – حسب ابن منظور – معنى الاتساع، وتصير له تسميات كالفرجة، الحيز، وقد فضل مرتاض المصطلح المنظوري "الحيز" في جل أعماله النقدية للدلالة على الفضاء/المكان، ويعرفه في كتابه "القصة الجزائرية المعاصرة": «الحيز، لدينا، ليس هو فقط الفراغ ولكنه يشمل الامتدادات والخطوط والأحجام والأوزان والظلال والاتجاهات التي تقع في حركة الأسفار حتى لو كان السفر أسطوريا» [421] وبذلك يكون للفضاء ملمح شمولي لكل الموجودات من حيث إن الفضاء يحتوي كل كائن بحركته وسكون وافعاله لأنه «يحمل مع جميع الدلالات الملازمة له، والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم» [422] فيصبح الفضاء انطلاقا من رؤية حميد لحميداني، الإطار الذي تتشكل داخله الموجودات جميعها، والافكار والرؤى والثقافات، وتنطبع فيه بطابعه، من منطلق أن للفضاء سلطته على تشكيلاته وجزئياته، ومكوناته، وأن له تأثيراته عليها. لذلك تختلف هذه الرؤى والثقافات باختلاف الفضاءات التي تحتويها وتشملها وتشكل إطارها وحيزها الذي تدور وتتحرك، و«تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال» [423].

أما عند "غاستون باشلار" فقد اقترن الفضاء بالبيت حيث إن «كل الأمكنة المأهولة حقا، تحمل جوهر بكرة البيت (...) وأن الخيال يعمل في هذا الاتجاه أينما لقي الإنسان مكانا يحمل أقل صفات المأوى» [424]، وعلى الرغم من أن «الدراسات الموجودة حول هذا الموضوع لا تقدم مفهوما واحدا للفضاء» [425] لكن يمكننا حصرها في جملة مفاهيم نوردها كأنواع للفضاء ومنها:

- الفضاء الجغرافي:

[420] ابن منظور: لسان العرب (ج11) دار صادر للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط4، 2005.
[421] عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط4، 2007، ص134.
[422] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص54.
[423] حسن نجمي: شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000، ص32.
[424] غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت1987، ص36.
[425] حميد لحميداني: المرجع السابق، ص53.

لا تخلو الأعمال السردية من فضاءات جغرافية تكون مسرحا لأحداثها وإطارها الذي تدور فيه تفاصيلها، وتتموضع فيه شخصياتها و «يفهم الفضاء في هذا التصور على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة، ويطلق عليه الفضاء الجغرافي» [426] بأبعاده الهندسية المعروفة وهو بذلك «مقابل لمفهوم المكان ويتولد عن طريق الحكي، إنه المساحة التي يتحرك فيها الأبطال» [427]، إذ لا يمكن أن ينبني أي نص سردي من دون فضاء تتحرك فيه الكائنات السردية جميعها: شخصيات وأحداثا، لغة وزمنا، وقد يضطر الناص إلى اختيار الفضاءات الجغرافية بدقة متناهية، لأن لهذه الفضاءات محمولاتها التاريخية، النفسية، العاطفية، والثقافية.

وإذا كان اصحاب هذا الطرح جعلوا الفضاء كمعادل للمكان، فإنه يمكن التمييز بين المفهومين واعتبار «الفضاء أشمل، واوسع من معنى المكان والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء» [428] وجزء منه وإن مجموعة من الأمكنة تشكل فضاء، كما يحدث أن «يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني، في حين أن الفضاء يفترض دائما تصور الحركة داخله، أي يفترض الاستمرارية الزمنية» [429]. وهذا ما يحيل على أن التصرف مع المكان يكون آنيا، لحظيا، أما تعاملنا مع "الفضاء" فيكون مستمرا دائما. «لا بوصفه أمكنة تدور فيها الأحداث والوقائع الحكائية أو تتمركز حولها الفاعلية الشعرية، بل الفضاء كوعي عميق بالكتابة جماليا وتكوينيا، الفضاء كشكل ومعنى، الفضاء كذاكرة وهوية ووجود، الفضاء كسؤال إشكالي ملتصق بوعينا الثقافي والاجتماعي والجمالي وبنسيجنا السيكولوجي والمعرفي والايديولوجي» [430]، وهذا هو النوع من الفضاء الذي سنبحث في مكوناته داخل المتن القصصي الجزائري المعاصر بوصفه معادلا للمكان.

- الفضاء النصي:

---

[426] حميد لحميداني: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[427] إبراهيم عباس: الرواية المغاربية، ص217.
[428] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص63.
[429] حميد لحميداني: المرجع نفسه، ص63.
[430] حسن نجمي: ص12.

يرتبط هذا المفهوم بشكل النص الأدبي وما يميزه عن غيره من الأشكال/الأجناس الأدبية الأخرى، فبنية الرواية ليست كبنية القصيدة ولا كبنية المسرحية، ومن ثمة فإن فضاء القصة القصيرة التي نحن بصدد دراسة أدبيتها له خصائصه ومكوناته التي تميزه عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى حيث «يتمتع النص الأدبي بكيان خلاق وثري يؤثثه الفضاء التشكيلي بطاقة فنية عالية، تتوزع في المكونات القادمة من مصادر ومرجعيات مختلفة بعد انصهارها جماليا على جسد الكيان بنسب مختلفة» [431]، وإن لتعامل القاص بذكاء ووعي مع فضاءاته النصية هو ضما لنجاح نصه/قصته، لأن هذا الفضاء هو المؤثث للنص، وقوة النص من قوة فضائه.

يمكن اعتبار الفضاء النصي – حسب حميد لحميداني – بأنه «فضاء مكاني أيضا غير أنه متعلق بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية باعتبارها أحرفا طباعيا. على مساحة الورق ضمن الابعاد الثلاثة للكتاب» [432]، طولا، عرضا وارتفاعا ومنها اسم المؤلف، عنوان الكتاب، وجنسه/العلامة التنصيصية، ودار النشر وبقية المعلومات المتعلقة بالنشر والطبع أيضا، وهو ما تطلق عليه فتيحة كحلوش "بالمكان الطباعي"، وتقول في ذلك: «ونقصد به المكان الذي يحتله النص على الصفحة». [433]

- الفضاء كمنظور/كرؤية:

يتحدد هذا المفهوم من العلامة الثنائية بين الناص ونصه، وذلك من حيث «الطريقة التي يستطيع الراوي/الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي، بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح» [434]، فلكل كاتب الزاوية التي ينظر بها إلى نصه، ويمكن للكاتب الواحد أن تكون له عدة منظورات للنص الواحد، فتجده يتعامل مع هذه الكائنات النصية/القصصية وفق ما يراه الأنسب وذلك ما يمكن أن نسميه "الأسلوب" أو «الخطة

---

[431] محمد صابر عبيد: شيفرة أدونيس الشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائري، ط1، 2009، ص24.
[432] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص62.
[433] فتيحة كحلوش: بلاغة المكان، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص23.
[434] حميد لحميداني: المرجع السابق، ص62.

العامة للراوي/أو الكاتب في إدارة الحوار، وإقامة الحدث الروائي بواسطة الأبطال» [435] الذين يختارهم لأحداث معينة في فضاء يراه الأنسب لهم.

- الفضاء الدلالي:

هذا النوع من الفضاء، يتعلق بالجانب الدلالي لأي عمل أدبي، من حيث إن لكل دال مدلولا، والنص عبارة عن مجموعة من الدوال التي تتضمن مجموعة من المدلولات، وهذا جوهر اللغة في وظيفتها الإبلاغية فالفضاء من هذا المنظور «يشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي، وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام» [436]، إذ إن لكل نص فضاءاته الدلالية التي تختلف من زمن إلى آخر، ومن قارئ إلى ثان.

1/ أهمية المكان في العمل القصصي:

للمكان أهمية بالغة في النص القصصي، كغيره من النصوص الأدبية الأخرى حيث «يقوم المكان في النص بوظيفة العمود الفقري» [437] في جسد النص من حيث هو الأرضية التي تدور فيها الأحداث، وتتوزع عليها الشخصيات، بل يمكن عدّ «المكان هوية العمل الأدبي» [438] كله، لأنه يساهم في ترتيب الفعل السردي، بشخصياته وأحداثه وأزمنته بل يستحيل قيام أي عمل أدبي من غير عنصر المكان، لأن «المكان في القصة الحديثة لم يعد مجرد أداء لوظيفة إشارية لمعنى من المعاني الثابتة أو "ديكوار" هامشيا لمشهد من المشاهد الحديثة، إنما صار عنصرا حكائيا هاما قائما بذاته» [439] له سلطته على الأحداث، والشخصيات والأفعال داخل النص، وعلى القارئ/المتلقي أيضا، لأن للمكان مدلولاته الفكرية والنفسية والاجتماعية أيضا، «ويعني المكان بالنسبة للإنسان أشياء متعددة، فهو المأوى والانتماء

---

[435] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص61.
[436] حميد لحميداني: المرجع نفسه، ص62.
[437] أحمد شريبط: الزلزال، تأويل الشخصيات والمكان، مجلة المساءلة، ع1، 1991، ص75.
[438] صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد، ص13.
[439] باديس فوغالي: التجربة القصصية النسوية في الجزائر، ص107.

ومسرح الأحداث» [440] وكل ما يمكن أن يختزن جزءًا هاما من ذاكرة الإنسان وتجاربه، وذلك على يقين من أن «المكان الحيز لا يمكن أن يعني شيئا كبيرا، وغنما المكان الذي يعني هو المكان التجربة» [441]، المكان الحدث، المكان الوقائع، المكان الذي يختزل فترات من عمر، وأجزاء من حيوات، لذلك عكف الكتاب والمبدعون على الاشتغال عليه وتأثيثه في أعمالهم الأدبية بكل مكوناته التي تجعل منه مسرحا هادفا دالا، يؤدي وظيفته الأدبية كمنا تؤديها عناصر العمل الأخرى، «ويمكن القول إن المكان ليس مجرد وعاء خارجي أو شيء ثانوي، بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلا بالعمل الفني» [442]، بل ويتجاوز كونه وعاء إذا كان الناص واعيا بسلطة المكان وأدائه القوي داخل النص، وبمقدرته على صدارة العناصر الأدبية دلالة وتشكيلا، كما أن العلاقة بين الناص/الكاتب والمكان كمكون رئيس دال، من شأنها أن تنعكس على عناصر العمل الأدبي الأخرى فتتضافر معها لتشكل قوة/سلطة النص الكلية. «وفي ثنايا ذلك الحديث بين الذات المبدعة والمكان الخارجي تنمو لغة أخرى، وهذه اللغة تختزل ملامح شعرية المكان، حيث تهرب الأمكنة من حقيقته، ليبني الخيال المكان الآخر، المكان اللغوي» [443]، وبذلك تحدد قيمة التعامل مع المكان، بوعي وعمق عوالم لغوية جديدة تعطي للمكان مفهوما جديدا مغايرا خاصا بكل مبدع/ناص، «لأن المكان يبقى مفهوما ضروريا، فلا وجود ولا زمن ولا حركة ولا لون ولا ظل ولا أشياء إلا به» [444]. إذ الحديث عن المكان في أي عمل أدبي هو حديث عن العمق والدقة بعيدا عن المعنى السطحي فلم يعد المكان «الأرضية التي تتوزع على خارطتها الأحداث ولا هو الشكل البلاستيكي المبني من الطوب والحجر والقصب (...) كما أنه ليس متكأ للفن الرديء الذي يجد في أجزائه مادة للوصف المركب وإنما هو ذلك الشيء الذي يستحيل الفن بدونه أن يسمى

---

[440] موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، ص74.
[441] موسى ربابعة: المرجع نفسه، ص74-75.
[442] دريس بوديبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة الجزائر، 2011، ص188.
[443] فتيحة كحلوش: بلاغة المكان، ص09.
[444] محمد الدغمومي: المكان القصصي، مجلة آفاق، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 81-82، فيفري 2012، ص25.

فنا»[445]، ومن ثمة فإن حسن التعامل مع "المكان" من حسن وعي أهميته ودوره في العمل الأدبي بعيدا عن استغلاله كتوشية وزخرفة لابد منها في النص الأدبي.

إذا كان للمكان كل هذه الأهمية البالغة في الأعمال الفنية عموما، وفي الأعمال الأدبية مجملة، فإن للمكان في النص السردي طابعه الخاص، إذ لم يعد «مجرد إطار للحوادث، بل بدأت في الظهور صورته العضوية وخاصة على مستوى نصوص السرد، بحيث صار معبرا عن حالة سردية شديدة الخصوصية في كل مرة يظهر فيها في السرد» [446]، وصارت للمكان وظائف متعددة داخل المتن يستحيل أن يؤديها مكون سردي سواه، لذلك عدّ «المكان واحدا من أهم مكونات النص السردي» [447] فله مقولاته وخصوصياته وتأثيراته على شركاء السرد الآخرين من زمن، لغة وشخصيات. لذلك فقد فشل من الكتاب من «يعتم عن قصد صورة المكان ويقتصر على إشارات عابرة تدعو إليها الضرورة لإقامة الحكي»[448] بعيدا عن الفنية في التعامل، والجمالية في الطرح والوعي في التعامل.

كما يتخذ المكان مكانا عليا في القصة القصيرة كجنس أدبي يحتفي بالمكان احتفاءً خاصا و«تبقى القصة القصيرة في تعاملها مع المكان حريصة على الفعل الذي يقع ويحقق الدهشة والصدمة والمفارقة والمفاجأة» [449]، وهي وظائف كثيرة معقدة مكثفة تسند وظائف العناصر القصصية الأخرى لتكسب القصة القصيرة أدبيتها وخصوصيتها المختلفة عن الأجناس الأدبية الأخرى: «والحقيقة أن توظيف المكان في الإبداع القصصي من الوسائل الفنية ذات الأعماق البعيدة، لما يحمله من ملامح ذاتية، وسمات جمالية وعواطف إنسانية وتجارب اجتماعية تجعل العمل متكاملا فنيا»[450]، ومثلما يتكئ المكان على مرجعيات اجتماعية وإنسانية كثيرة فإنه «يضفي على جو القصة حيوية، لأنه يمثل البطانة النفسية لقصة» [451] لما يختزنه من ارتباطات عاطفية وجدانية بين الشخصية والمكان، ولأن كثيرا من

---

[445] ياسين النصيرة: الرواية والمكان، ص15.
[446] هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، ص141.
[447] هيثم الحاج علي: المرجع نفسه، ص40.
[448] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص69.
[449] محمد الدغمومي: المكان القصصي، مجلة آفاق، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ع81-82، 2012، ص27.
[450] أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ص11.
[451] إيفلين فريد جورج يارد، نجيب محفوظ والقصة القصيرة، ص217.

الشخصيات القصصية تنطلق في استذكار ماضيها، وتتداعى خواطرها حين تتماس مع المكان أو بعض مكوناته لما يشكله المكان من وعاء ومخزون لا يستهان به لهذه الشخصيات، التي تستمد سماتها من هذا المكان إذ «للمكان خصيصة لا يمكن إهمال شأنها في إضفاء مزيد من الضوء على شخوص القصة، فسمات الشخصية القصصية من سمات مكان عيشها، القرية البسيطة غير المدينة الكبيرة المكتظة، والمدن تختلف في ما بينها من مواصفات عدة، بحسب تركيبة سكانها وجغرافيتها»[452]، كما تنطبع الأمكنة بطابع الاجتماعية لما تؤديه من تواصل وتفاعل اجتماعيين بين الأفراد والهيئات والمؤسسات كما يرى ذلك ياسين الرشيد في قوله «للمكان عندي مفهوم واضح يتلخص بأنه الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه»[453]، بكل ما يمكن لهذا التفاعل أن يعكس الجوانب المختلفة للشخصية انطلاقا من العواطف، الأحاسيس، التصورات، الرؤى وبكيفيات التعبير عنها المختلفة.

وبهذه المكانة المرموقة التي بلغها عنصر المكان في بنية النص القصصي، بوصفه بطاقة تقنية للقصة، ومخزونا دلاليا فإنه يمكن لهذا النص القصصي الانفتاح على عديد القراءات والاستثمار في التوقع والتأويل لدى المتلقي، ويصير الرهان على المكان ضمن استراتيجيات بناء النص وصياغته والاشتغال عليه، بوصف المكان «مكونا من مكونات القص في النص السردي، وركنا من أركانه الأساسية»[454] وهو ما سنحاول الوقوف عليه من خلال قراءتنا لاشتال كتاب القصة القصيرة الجزائرية على "المكان القصصي" في هذه المدونة.

3/ أنواع الأماكن:

ليست هناك مقاييس محددة ودقيقة وثابتة في تحديد أنواع للأماكن، سوى بعض الاجتهادات من حيث التفريق بين أماكن وأخرى من حيث خصائص عكسية على شكل ثنائيات ضدية تساهم في إبراز الفرق بين مكان وآخر،

[452]عدي مرانات: فن القصة، ص273.
[453]ياسين الرشيد: رواية المكان، ص70.
[454]بشير الوسلاتي: فن القص عند يوسف إدريس، ص489.

إن على أساس الانفتاح والانغلاق أو السكون والحركة، الحقيقي والعجائبي، المقدس والمدنس... الخ. رغم تداخل كثير من هذه الأنواع مع أنواع أخرى في الخصوصيات والميزات، لذلك فأي تصنيف للمكان على اساس هذه الخصائص لا يعدو أن يكون محاولة لضبط مكونات هذه الأنواع من الأماكن وخصوصياتها داخل المتن القصصي الجزائري.

والوقوف على مدى اشتغال القاص الجزائري على المكان ومؤثثاته ووظائفه، وعلاقة هذا المكون القصصي بعناصر القص الأخرى التي تبلور أدبية للقصة الجزائرية القصيرة.

3-1- الأماكن المنفتحة والمنغلقة:

إن كثيرا من الدراسات المشتغلة على تحديد أنواع الأمكنة في العمل الأدبي، قد صنفتها إلى قسمين: أماكن منفتحة وأماكن منغلقة، حيث الأمكنة من هذا المنظور «تخضع في تشكلاتها أيضا إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق، والانفتاح والانغلاق» [455] وتشكلت من هذا المنطلق ثنائيات للمكان هما: (المنفتحة/المنغلقة) و(المتسعة/الضيقة).

إذا كان هذا أحد التصنيفات المحددة لأنواع الأماكن بين منفتحة ومنغلقة فإن من النقاد من يرى أنه «ليس ثمة فرق بين مكان مغلق وآخر منفتح في الفن، أما عند الفنان فقد يكون المكان المغلق قيمة فنية وجمالية رغم تحديد مساحته، وقد يكون أكثر ضيقا مما هو عند كاتب ضعيف المخيلة» [456]، ومن ثمة فإن افتاح الأمكنة وانغلاقها لا يتحدد وفق منظور هندسي فيزيائي، إنما يتحدد وفق رؤية تتعلق بالناص، أو رؤية جمالية تمحو كل هذه الحدود الهندسية، وهو بذلك حديث عن وعي الناص بنصه أولا، ووعيه بالأماكن التي اختارها مسرحا لأحداثه وشخصياته في ألفة واتساق وانسجام بين المكان ومكوناته من جهة، ومن خلال رؤيته/منظوره لهذه الأماكن من حيث انفتاحها وانغلاقها، «فتارة يصبح المفتوح مكان الألفة والسعادة، وتارة تجنح الذات إلى أماكن مغلقة في تلفف حول نفسها

---

[455] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص72.

[456] ياسين النصير: الرواية والمكان، ص45.

لتجد السعادة هناك، وفاقا للعبة الكر والفر في صراع الحياة، إذ إن الذات تحقق هويتها مرة في تمددها وانتشاره، ومرة في تكثيف نفسها»[457]

3-1-1 الأماكن المنفتحة:

ليس هناك تحديد دقيق مطلق للمكان المفتوح إلا ما ورد من بعض الرؤى الحاصلة للدارسين والنقاد، فالمكان المفتوح قد يكون «فضاء لا يمكن إغلاقه كالشارع والصحراء والمدينة» [458] والغابة والبحر والجسد والمحطة أيضا على أساس انه لا يمكن غلقها إما لشساعتها وامتداداتها وإما لحركتها الدؤوب التي تجعل من غلقها/إيقافها/تسكينها أمرا مستحيلا.

أ/- المدينة:

كان للمدينة حضورها اللافت في المتن القصصي الجزائري المعاصر كما أبدته النماذج المدروسة، وكانت لها دلالاتها المختلفة من قاص إلى آخر، ومن نص إلى ثان، واختلفت صورة المدينة تبعا للاختلاف المذكور في النص والناص معا، فجاءت بعض الصور جلية مؤثثة غنية بالإشارات المكانية، زاخرة بالأثاث التكويني والتفاصيل والجزئيات التي تعكس اشتغالا على المكان، في مقابل ذلك كانت هناك صور باهتة سطحية، ووردت مجرد إشارة إلى مكان بعينه من دون أي تواصل بين المكان ومكوناته من جهة، وبين المكان ومكونات النص القصصي من جهة ثانية.

يقارن خليل حشلاف في قصة "المدينة.. انكسار الأسئلة" بين صدره الضيق ومدينته الفسيحة التي لم تتسع لما يجيش في نفسه إذ يقول «المدينة فسيحة إلا أني أشعر بالضيق، كان ثمة أناس سمر السواعد والوجوه، ينحني بعضهم على بعض في عناق يشبه مصارعة الأكباش، كنت أجول كالمضروب بقضيب، فقد شعرت بشتى المشاعر تجيش في

[457] لطيف محمد حسن: الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط1، 2011، ص35.
[458] إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث، ص185.

صدري»[459]. وإذا قارن بين فضاء المدينة الفسيحة وفضاء صدره الضيق فإنه أفرغ محمولاته النفسية القلقلة من خلال ما أقلقه من تصرفات أهل المدينة المتناطحين، من دون أي تأثيب للمكان بتفاصيل هندسية أخرى من شأنها تخصيب مخيلة المتلقي وجعله أقرب إلى توقع شكل ما لهذه المدينة، تماما كما اكتفى بشير مفتي بوصف عابر لمدينة قسنطينة قبل أن يرتبط بها نفسيا في قصة "مدينة الآخرين" حين يقول: «كنت أشعر أن مدينة قسنطينة لجميلة بالفعل، خاصة بعد أن تمكنت من عبور بعض جسورها المعلقة (...) مدينة منسجمة مع نفسها ومتناقضة مع بشرها في العمق»[460]، فيما اتكأت وافية بن مسعود على ذاكرتها وهي تصف قسنطينة في قصة شيء من ذاكرة مهزومة» ومما جاء فيها «ولما كبرت أحلامي في هذه المدينة أوقفها المد الرجولي الذي يحكمها، لا أمل أن تنظري إليها، فلكما رفعت نظري إلى الفضاء، ابحث فيه عنها يقابلني وجه انفجاري يضع حدا للحظة وانتهى إلى انكسار آخر»[461]، فالمدينة عند بن مسعود تضيق على شساعتها بأحلامها وتنغلق من فضائها الأعلى/أفقها، ولا توحي بأي انفتاح وانطلاق إنه انفتاح في المدينة من انفتاح الأنفس التي تسكنها، على عكس ما رسمته حكيمة جمانة جريبيع في لوحتها القصصية "طنين قلب.. رنين مدينة"، فالمدينة عندها قضبان ذكورية وأقنعة ونفاق وكذب، فاستحال الانفتاح الهندسي المكاني للمدينة إلى انفتاح على كل ما يجعلها ليست سوى ضفاء لما لا يمت للمدينة بشيء، وهي المفارقة التي استجمعت القاصة تفاصيلها، إذ تقول: «تنتقض الصرخة الحسية بأعماقها: يا مدينة العهر تطهري، اطرحي عنك أقنعة الزيف، اجرفي سيل الألوان المجلوبة في علب الكذب (...) كانت وحدها لا شريك لها في هذه العلياء، أشهرت سيف المواجهة في وجه سماسرة اللذة عندما استوردوا العهر وصادروا العفة، صرخت، انحصرت الصرخة وصرخت، وماتت الصرخة في معترك صلد من قضبان الذكورة التي تلوي نسمة التغيير من أنثى الجمر»[462]، إنها المدينة عندما تستحضر أحداثا، وقائع، متغيرات بعيدا عن وصف لمكوناتها الأخرى، إذ يمكن لمدينة جريبيع في هذه القصة أن تسمى وتوصف بها مدن كثيرة تشترك معها في هذه الصفات، لأن هناك تغييبا تاما للخصوصية الهندسية للمكان. كما حال مدينة

---

[459] خليل حشلاف: فراغ الأمكنة، ص61.

[460] بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص23.

[461] وافية بن مسعود: وتحضرين على الهوامش، ص22.

[462] حكيمة جمانة جريبيع: أنثى الجمر، ص33.

الجزائر العاصمة في قصة "عرق الكاتب" لبشير مفتي والتي وصفها على أنها معبر للكثيرين من دون رسم لملامحها الهندسية تماما حيث يقول: «هناك من لا يعتبرون العاصمة إلا طريقا للعبور، يمكثون شهورا ثم في رمشة عين تسمع بالواحد منهم قد غادر المدينة وهو هناك في مرسيليا بالتأكيد، وبعد عام أو عامين يعود الرجل من بلد الخير بسيارة من طراز أخير وعروس فرنسية هي التي تحصل بفضلها على العمل والإقامة» [463]، كما جعل مفتي من مدينة الجزائر مصدرا للغنى والفقر معا بكل تناقضات المدن الكبرى بالنسبة إلى الوافدين والراحلين عنها لأن «مدينة كالجزائر العاصمة يدخلها يوميا الآلاف من المواطنين الأعزاء ولا يغادرها إلا القليل، يأتون بأحلام ويرحلون عنها بأحلام أخرى، هنالك من يأتيها مفلسا فيتحول إلى غني والعكس صحيح» [464] ويكتفي خليل حشلاف في ذكره لمدينته بليلها والتسكع فيها، كملاذ، متنفس من غير أي بناء هندسي لهذا المكان قصصيا كما ورد في قصة "نوبة الحراسة الأخيرة" إذ يقول: «ما يهمني في هذه المدينة سوى التطرق ليلا بين شوارعها.

قال اصدقاء: إنك سر ممراتها وفي يديك مفاتيح لا تحتويها مخازن المدينة.

ويضحكون وتضحك معهم وتواصل سيرتك بين الأحياء». [465]

ويزيح عنها شكلها المعروف بشوارعها ومحلاتها وحركتها، ويجعل منها ذات أطراف وصفات إنسانية بحتة كالرقاد والحلم، وذلك في قصة "تلج مدينة جنوبية" حين ذكر بأن «كل المدينة هبت من رقادها تفتح ذراعيها الخشنتين لتحتضن قطن الثلج، كانت تحلم منذ زمن ببلل عميم يغسلها من غبار الصيف». [466]

اتخذت المدينة في المدونة القصصية الجزائرية المدروسة تصورات مختلفة للكتاب الجزائريين من حيث إنها كانت ملاذا للشخصيات من قلق الداخل والمغلق، وكانت فضاء للسير ومشاركة الآخر الفعل الاجتماعي، وبقدر ما اشتغل بعض القصاصين على صورة المدينة الهندسية بقدر ما أهملها آخرون واكتفوا بالإشارة إليها كمكان لفظيا فقط.

[463] بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص110.
[464] بشير مفتي: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[465] خليل حشلاف: فراغ الأمكنة، ص55.
[466] خليل حشلاف: المصدر نفسه، ص45.

ب/- الصحراء:

يرى حسن نجمي أن « متحفنا التراثي الأدبي حفل منه الشعر الجاهلي بالخصوص بانفتاح كبير وعميق وواع على أهمية الفضاء في صياغة الوجود المادي والإبداعي، الوعي بالفضاء كمكان أولا، ثم كعلائق وكذاكرة وكحنين»[467]. إلى المكان والإنسان والوجود كله من خلال ما امتلأت به الصحراء من فراغ رهيب مؤثث ببواعث للحب والحنين، كالإنسان الذي شغل المكان، والمكان الذي شغل الإنسان أيضا، إذ الأماكن نسكنها وتسكننا، وتساءل فيصل حصيد « هل قدر الصحراء أن تكون موطن النبوات والعذابات والتصوف والتجرد والأسرار والنقاء، الشعر والحكي»[468]، أم إنها موطن الأحلام والجمال والتلبس بالحياة والانطلاق كما صورها خالد ساحلي في قصة "اللاجئ السياسي" الذي «كان يشاهد في التلفاز فيلما عن الصحراء بطبيعتها القاسية، تنفس عميقا، تمنى لو كان واحدا من أولئك البدو الرحل تحت خيمة واسعة من الوبر، مفتوحة الجوانب قانعا بما يملك، لا يفسد حياته أحد ولا يفسد حياة أحد، حر طليق في ذاك الفضاء الفسيح، واحات خضراء، كثبان ورحال وديان ومراعي»[469]، إنها الصحراء رمز الخضرة، الحرية والحياة العميقة والاستقرار، على عكس ما تمثلته حسيبة موساوي من كون الصحراء فضاء للموت، والعذابات والخوف، يكاد يكون مكانا عجائبيا لما تأثثت به من صور للفجيعة واستحالة العيش كمنا ورد في قصة "الجميلة والمارد"، وهي تبدأ بها قصتها: «صحراء قاحلة.. رياح تنبعت من كل الاتجاهات، وضمئي يشتد ويشتد بحاجة إلى أجاج ماء لعله يرتوي فيكتفي به، تشققت شفتي واكتسى لون الصحراء منها فرشا لا يريد فراقها، عيناي ضافتا فاختلا بهما سيطان الصحاري ليجعل منهما جداول شاقة ذاك الوجه الذي كان مشرقا من زمن الربيع... ترى ما الذي يرده؟» [470]، الصحراء عند موساوي فضاء مفتوح على القهر والخوف وسلطة المكان المتجبر

---

[467]حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص37.

[468]فيصل حصيد: الصحراء في الكتابة السردية بوطاجين، رواية أعوذ بالله نموذجا، أعمال الملتقى الوطني الثالث للكتابة السردية، 2014، ص32.

[469]خالد ساحلي: الحكاية الزائدة عن الليلة الألف، ص92.

[470]حسيبة موساوي، لغة الحجر، ص80.

المغير، وليست مبعثا للحياة إلا بعذاب ولا للموت إلا بقوة، المكان المنفتح على الذات الإنسانية بعداوة كبيرة، والتواصل مع الآخر بحقد، فهي رمز للظمأ، الاندثار، الشياطين والموت معا، ولا تقل عن قسوة صحراء عبد الله لالي في قصته "وهوى الصليب" حين يستحضر صورة الإنسان في فضاء منفتح على كل الاحتمالات، فسيح شاسع مقارنة بكائن بشري يسكنه وحيدا صعيقا في حوار الساكن/المسكون، الكل/الجزء، الموت/الحياة، هذا الكائن هو «الآن مسجى فوق رمال الصحراء اللاهبة، لا تقوى رجلاه الدقيقتان – كساق السنبلة الواهنة التي كسرها عبث الريح – على حمله، حرك رأسه ببطء شديد رافقته آلام مبحرة في الرأس، والعينين والعنق، وجفاف في الحلق يكاد يشقه مزقا»[471]، وهي كلها دلالات للصحراء تجمع بين القسوة في لهب رمالها، والقهر في قوة تجفيفها الحلق، وفي أنها مكان يقلق، يفتح الجدل واسعا بين الحياة والموت، ومعركة البقاء الأزلية بين الإنسان والصحراء، الذي ظل يسكنها بخوف، وقلق، ويروضها بما استطاع كي تحنو ولا تقسو وهي القاسية بطبعها، أما الخير شوار في قصة "عبور"، فقد جعل من الصحراء معبرا مكانيا قصصيا لإحدى شخصياته العابرة هذا الفضاء المدهش، إذ تتحدث الذات الساردة عن الصدمة الأولى في هذا الفضاء « أفتح عيني بجهد كبير.. فضاء أزرق، فراش أصفر، تلك سماء بشمس واضحة، وهذا رمل، إنها الصحراء، أنا في الصحراء وحدي» [472]، وغذا كان استفتاح الحديث عن الصحراء كان برسم صورة وشكل لها، من حيث هي رمال وسماء وشمس وفراغ رهيب، فإن الكاتب لم يخف رهبته وخوفه وهو الوحيد بهذا الفضاء الشاسع الموحش، وهو ما يبقي صورة الصحراء دوما مرعبة في ذهن الإنسان الذي يقترب منها، يسكنها، أو يعبرها، على عكس من يراها عن بعد بوسائط أخرى قد تجمل له المكان. فلم تنطبع صورة الصحراء في شخصيات القصة الجزائرية إلا بطابع الرهبة، الخوف، الموت، والقهر، ولم تأخذ من شكلها الهندسي إلا ما ظهر منه كالرمال، الخيام، ولم تكد هذه الشخصيات تقرأ فضاء الصحراء إلا بسطحية فقط، ولم يتعامل القصاصون مع هذا المكان إلا كمسرح لأحداث قليلة تجري فيه، بعيدا عن عمق قرائي، ووعي في التعامل مع فضاء موحٍ وذي دلالات متعددة.

---

[471] عبد الله لالي: فواتح، ص9.

[472] الخير شوار: مات العشق بعده، ص69.

ت/- الشارع:

ارتبطت الدراسات المتعلقة بالشارع كمكان بفضاء المدينة كثيرا، حيث «يعد فضاء الشارع جزءًا لا يتجزأ من فضاء المدينة، فهو ظلها ومرآتها، فضاء تنفتح عليه كل الأبواب، حيث يتحرك الناس في فضائه الواسع ويواصلون ديمومتهم عبره، ويسجلون نجاحهم أو فشلهم من خلاله، فالشارع بناء على هذا التصور يعني أكثر من جغرافيا، إنه الخط الفاصل بين عالمين: عالم السر والجهر» [473]، إنه فضاء التفاعل بين الأفراد، مرورا، تجارة، سياحة، وغيرها، وهو فاصل بين فضاء مغلق (البيت) وفضاءات مفتوحة أخرى كالمحلات والمقاهي وغيرها، مما يشكل الفضاء المنفتح الكبير وهو المدينة، وصورت جميلة طلباوي شوارع قصصها في ابشع صورة وهي تنقل واقع كثير من شوارعنا التي تضيق بالمارة أحيانا وتفتقد أجواء النظافة أحيانا فتقول: «تسارعت خطاي، الشارع كرجل خائن، يحيط أرصفته بالوحل، يبتلعني الزحام، ترفس الأقدام ما تبقى من الوقت» [474]، وقد كانت صورة الشارع مؤثثة بمكوناته كالرصيف والزحام، الوحل أحيانا، فيما جعل خليل حشلاف في قصة "الحلم الصباحي" للشارع صورة أخرى ووظيفة أخرى، فهو للعبور، والسير وللقاءات الحميمة ايضا بين الأحبة سياحة في المدينة حيث يصور لنا أحد أبطال قصصه وقد «استرق النظر إلى دواخله، لقد انبثق الحلم ثانية، حلم بها ترافقه على الرصيف، يده تتشبك بيدها، كتفه يندس ضاغطا على كتفها». [475]

أما جمال بن صغير في قصة "تمثال الموظف المجهول" فقد بين أن الشارع ممر العابرين ومستقر المتسولين والدراويش المعدمين أيضا وان الشارع ينفتح على حالات اجتماعية قاهرة مزرية كما جاء من هذه القصة: حين «وُجدت هذه الأوراق بين طيات ثياب كهل مات على الرصيف، وقد ذ 1كر المارة أنهم رأوه عدة مرات في هذا المكان، يردد عبارات غير مفهومة، ويلف على جسمه قماشا من الكتاب» [476]، ومن خلال هذه القصة تصير للشارع

---

[473] أحمد زنيبر: من تشاكل الفضاء إلى فضاء التشاكل، مجلة آفاق، منشورات اتحاد الكتاب، المغرب/، ع 81-82، 2012، ص35.
[474] جميلة طلباوي: كمنجات المنعطف البارد، ص39.
[475] خليل حشلاف: فراغ الأمكنة، ص20.
[476] جمال بن الصغير: تمثال الموظف المجهول، ص20.

دلالات أخرى غير الحركة والتعامل بين الناس، إنها دلالة الضياع وصورة المدينة العميقة، ودلالات الموت والمعاناة وفي صمت.

ت/- المقهى:

كان للمقهى مكان حضور في القصة القصيرة الجزائري ة بصور مختلفة إذ كان للمقهى دور وفعل في واقعنا المعيش فلأنه «في التشكيل الظاهري لفكرة المقهى تكمن مقولة الوعاء، حيث لا يركن بساكنيه المؤقتين، بل يسوح بهم في ربوع أمكنة أتوا منها وسوف يرحلون إليها» [477] فتكون المقهى بذلك معبرا، أو ممرا مصلحيا بين أمكنة أخرى كثيرة ولكن ذلك لا يمنع من ان يكون هذا المكان/المعبر متنفسا للإنسان ومكان لأخذ قسط من الراحة ومحاورة الذات كما جاء في قصة "الحلم الصباحي" لخليل حشلاف لما «بدأ يغسل وجهه، ذهب إلى المقهى، كان يشرب قهوته ويحتسيها بخبز البارحة، ساوره شيء من الحلم، لو استمر لدام ذلك التوحد، وانزاح هذا الوجود الرتيب، شدة الشوق أن يرى كريمة، ولكن كيف لي أن أراها وهي البعيدة» [478]، وبذلك تكون المقهى أحيانا مكانا للحلم والتفكر، وكثيرا ايضا ما تكون «المقهى ملتقى الولادات الفكرية ومنطلقا لها كذلك، لأنها تجمع بين الأصدقاء والزملاء في الدراسة والعمل والنضال أيضا كما يتحدث خليل حشلاف عن لقاء النخبة في هذا المكان في قصة "شذرات من قصة رجل يحمل ذاكرة": « ساعة عودتنا إلى المقهى، كانوا مجتمعين في نفس الطاولة، كان سمير زميلي في المعهد محتدا، وسعيد يشيره ويسخر من ثورته، ويزداد ضحكه عندما يضرب الطاولة، إلى أن تتراقص الكؤوس، لقد وجدناهم يتحدثون عن سلوك الناس وما طرأ عنها (هكذ)» [479]، وبذلك تكون الملتقى مكانا للحوار وقراءة الآخر وتتبع أحوال المجتمع بالتحليل والتأمل. وهي وظيفة أخرى تضطلع بها المقهى أحيانا. كما كانت المقهى مكانا لإجراء المواعيد واللقاءات بين العامة ايضا مثلما صور ذلك بشير مفتي في قصة "مداخل كثيرة لجرح واحد" فيقول: «دخلت المقهى

---

[477] ياسين نصير: الرواية والمكان، ص79.
[478] خليل حشلاف: فراغ الأمكنة، ص19.
[479] خليل حشلاف: فراغ الأمكنة، ص13.

المعفن والذي لم يحمل طوال مدة نشأته أي اسم، هناك اخذت مقعدا في المؤخرة، وطلبت شايا بالعصير إن أمكن فأحضره النادل بسرعة قعدت أتأمل الوجوه التي تدخل وتخرج كأنها خلية نمل، طلبت قارو من شخص كان يجلس بقربي، لكنه رفض بحجة أن "الدخان صار غالي"، تفهمت موقفه وأنا أدير رأسي عنه، وأرى ديبوح قادما بحركة فيها الكثير من التبختر، الكلب يعرف كم حاجتي إليه ماسة وضرورية الآن، صافحني وجلس كالثور المنتفخ وبسرعة راح يشتم هذا المقهى:

- واش جابنا لهذا المكان، ماشي كان خيرتنا قهوة مليحة خير» [480]

لك يكتف القاص بالإشارة إلى المقهى كمكان للقاء، والتموعد فقط، بل راح يصف مكوناتها، من نادل، أجواء داخلية وحتى شكلها الرث، كما جاء على لسان مرتاديها، وبقدر اتكاء القاص على الوصف الهندسي والتفاعلي والشكلي للمقهى، بقدر ما يعكس ذلك وظيفتها ودلالاتها لأن للمكان علاقة بمرتاديه، يعكس مستوياتهم أحيانا، فللأغنياء مقاه، وللعامة البسطاء مقاه أخرى تساير مستواهم المعيشي، أي إن كثيرا من المقاهي تبين التفاوت الطبقي في المجتمعات، وينعكس ذلك في قصة "دعسوق" لمنير مزليتي حيث كان المقهى مكانا للبطالين والفقراء، وحتى من الجامعيين الذين لم يحصلوا على وظيفة بعد، يقول مزليتي واصفا أحدهم: «ها هو كمال ركين المقهى يجر حذاءً بليدا بلادة حظه المشؤوم، وحسرته على ضياع أحلى سنين عمره في الدراسة والمطالعة، آه يا كمال ضعت واحترقت، لن يذكرك أحد» [481]، ويكون المقهى مكانا للقاء المثقفين والمبدعين أيضا وهم يستذكرون أيامهم ومغامراتهم الكثيرة كما يقول مزليتي «آه، أصدقائي الأعزاء في المقهى دوما يجتمعون، سوف يتجنبون الحديث عني كي لا يعكر صفو مجلسهم، وبدل ذلك سيتحدثون عن خربشاتهم الحالمة، وصراعاتهم الوهمية عن فتيات أخريات تعرفوا إليهم في

---

[480] بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص119.

[481] منير مزليتي: الظل والجدار، ص108.

ملتقيات ومناسبات مختلفة»[482]، والملاحظ أن منير مزليتي يكتفي دائما بالإشارة إلى المقهى كمكان للقاء، دون أن يشتغل على وصف المكان إذ المقهى في قصصه هي شخصيات قصصه وحديثهم فيها لا أكثر.

ورد في المجاميع القصصية المدروسة ذكر بعض الأماكن المنفتحة ولكن بحضور أقل من الأماكن السابقة، ومن هذه الأماكن: الغابة، كفضاء منفتح للزائرين والعابرين والرعاة ايضا، ولكن في قصة "شذرات من قصة رجل يحمل ذاكرة" أخذ هذا المكان "الغابة" صورة مغايرة تماما لما وجدت له وعرفت به، فكانت أول الأمر مأوى لرجل فقير اقام بها بيتا، ولكن هذه «الغابة تحترق، النار تأتي على كل شيء، الكلأ، الشيح، أشجار الصنوبر، الكلاب تركض إلى أعلى الجبل، الذئاب تعوي، أصوات هشيم الحطب والأشجار الساقطة.. كل الناس خرجوا لرؤية غابتهم المحترقة»[483]، إنها الغابة فضاء الإنسان والحيوان معا، واحتراقها هو خسارة لكليهما معا، الغابة هي الاخضرار والجمال والظل والثمار والمأوى، هي الجنة التي صارت جحيما/ نارا تفر منه كل الحيوانات والإنسان أيضا وتساقط الأشجار، هكذا صورها القاص بكل تفاصيلها وجزئياتها وساكنيها ونهاياتها وهو اشتغال عميق يبين مكونات المكان وانفتاحه على كائنات عديدة ومناظر مختلفة واحتمالات كثيرة أيضا.

المحطة هي إحدى الأمكنة التي وظفها القصاصون، ولم تخرج عن وظيفتها كمنطلق، عبور ووصول للمسافرين، ولكنها أخذت شكل النهاية في قصة "هوامش الوجع" لمنى بشلم، لأن إدراك المحطة والوصول إليها كان موازيا لقراءة نص روائي، و« عندما توقف القطار في المحطة الأخيرة، توقفت عيناي عن ملاحقة حروف هذه الرواية، كنت قد بلغت آخر صفحة لكن عيوني لم تبلغ المنتهى، لم تكتف من التهام جنون الصدف المرتبة بعناية لإقناع ذاكرتي.. ذاكرتي دون كل القراء»[484]، ولم يتجاوز ذكر المكان في هذه القصة الإشارة الخفيفة على المكان، إنها محطة القطار التي تشبه أي محطة قطار أخرى فلا ذكر لمكوناتها وبنية المكان بدقة هنا، مثلما لم يشر خالد ساحلي إلى أي ميزة تميز

---

[482] منير مزليتي: المصدر نفسه، ص115.
[483] خليل حشلاف: فراغ الأمكنة، ص16.
[484] منى بشلم: احتراق السراب، ص07.

محطة الحافلات في قصة "حكاية الذي رهن عقله" إذ يقول: «توقفت الحافلة عند المحطة الشرقية "الترمينوس" صاح بها السائق البدين كثور: بشق الأنفس يمكن أخيرا من شق هذا الصف البشري، تمكن من الهبوط علقت رجلاه برجل فتاة في درج السلم، وقعت على إثرها فطارت المحفظة من يدها ولحسن حظها أن جسدها اللطيف تهاوى على بدنه فدفعته بصدرها ثم أمسته بيديها، احمر وجهها:

- يا له من يوم معوج.. المعذرة أخي.
- لم يحدث شيء، بسيطة أمور كهذه تتكرر يوميا بصورة أو بأخرى طاب يومك سيدتي»[485].

كان "البحر" اقل الأماكن توظيفا في القصص القصيرة التي تناولناها بالتحليل، عدا إشارات لفظية عابرة لا تقترب من "البحر" كمكان تماما، بل كمكون بسيط لفضاء آخر ربما، وكانت الصورة الوحيدة عن البحر كمكان مستقل في قصة "الأمل الضائع" لدنيا زاد بوراس، حيث البحر متنفس، وتعويض عن فقد وضياع لشخصيتها الذي «كان يقف بالساعات الطوال ينظر إلى البحر، ينظر إلى تلك الأمواج الهادئة، تلك السماء الصافية الجميلة في ليالي الصيف الزاهية، كان يحب البحر، ويحب وقت الأصيل، يقف ينظر إلى الأفق ساعة الغروب»[486]. ومثلما البحر مكان للتنفيس والتأمل، كان للجسر دور في تفريغ المكبوت والتعبير الحر بتصرفات وافعال شخصية ايضا كما ورد في قصة "براءة بياض" لمنى بشلم وهي تحدثنا عن إحدى شخصياتها تقول: «منهك صوتها العاري حال انتصابها بين السماء والأرض على جسر سيدي راشد، تحمل طائرة ورقية على جناحها الأول كتبت "الكتابة صناعة دهشة"، وعلى جناحها الآخر كتبت "الكتابة فعل احتراق" غارقة في فراغ ممتد بين دفتين من صخر، تجرها ذاكرة الشجن الأحمر للثوب الابيض الذي أرغمت على ارتدائه»[487]، لقد جعلت الكاتبة من الجسر مكانا بين مكانين: الأرض والسماء، إذ يتوسط الإنسان بداية ونهاية، ممزقا طرفين للكتابة، بين صنعة دهشة وفعل احتراق، وبين لونين: أحمر

[485] خالد ساحلي: الحكاية الزائدة عن الليلة الألف، ص21.
[486] دنيا زاد بوراس: صرخة امرأة، ص31.
[487] منى بشلم: احتراق السراب، ص17.

للشجن وابيض للحزن مرغمة. وكانت منى بشلم الوحيدة التي وظفت الجسر وباشتغال على تفاصيله الموضعية والدلالية والجمالية أيضا.

كانت هذه بعض الأماكن المنفتحة هندسيا مقارنة بأخرى، ولكن الملاحظ أن كتاب القصة الجزائرية لم يجعلوا من هذه الأماكن ذات دلالات عميقة للانفتاح، إذا لم يكن اشتغالهم عليها من حيث مواصفاتها ومكوناتها وخصوصياتها واضحا، بل اكتفى الكثير منهم بالإشارة إليها فقط، مما يجعل الأحداث التذي تقع فيها يمكن أن تنقل إلى أماكن أخرى بسهولة وبلا ارتباك فني، أي إن المكان لم يساهم في بناء مجريات القص بصفة واضحة جلية، أي لم تكن لكثير من الأمكنة أفعالها السردية داخل القصة الجزائرية، لأن المكان يعكس – بشكل أو بآخر – بنية الفرد، والمجتمع، والفئة الاجتماعية والعمرية والفكرية للآخر.

3-1-2- الأماكن المنغلقة:

هي أماكن صنفت منغلقة على أساس هندسي حركي من حيث هي فضاءات للإقامة المؤقتة كالبيت/ الغرفة/ الفندق/ الكوخ، أو الإقامة الابدية كالمقبرة، أو الإقامة العملية كالمطبخ أو الإقامة الجبرية كالمخفر والسجن والقفص أو لأداء شعائر دينية كالمسجد، والمكان المنغلق قد «يكون غرفة أو بيتا أو مدرسة أو مسجدا أو أي شيء آخر يمكن إحجام أبوابه وإغلاق نوافذه» [488]، ولكن تبقى التسمية تمييزية بين المنغلق والمنفتح هندسيا فقط، لأن كثيرا من الأماكن المنفتحة هندسيا حملت معاني ودلالات الضيق والانغلاق والكبت والقيد فيما دلت كثير من الأماكن المنغلقة دلالات الانفتاح على الآخر المختلف وصورت مدى الانطلاق، والتحرر والفسحة والامتداد، لذلك يمكن اعتبار التمييز بين الأماكن: انفتاحا وانغلاقا وأرضية هندسية فقط فيما القراءة النفسية للمكان هي من تحدد شكله ودلالاته، وسنحاول أن نقرأ الأماكن المنغلقة – هندسيا – في القصة القصيرة ونتعرف على محمولاتها ودلالاتها ومدى اشتغال الجزائري عليها.

[488] إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث، ص185.

أ/- البيت/ الغرفة:

يحدد ياسين النصير للبيت وظيفتها الأساسية ذات الطابع الاجتماعي بعيدا عن أية قراءة نفسية لها كمكان، فالبيت له «وظيفة اجتماعية شعبية، بمعنى لا أحد يبنيها لحاجة نفسية بحتة، كما لو كانت قطعة اثاث، بل وإن تداخلت هذه الرغبة في البناء تبقى مع ذلك رغبة خارجية» [489]، لذلك فإن الإنسان يفكر – أول ما يفكر في استقراره – في بيت يأوي إليه كأي فرد في المجتمع، ونجد ذلك عند كل شعوب الأرض، وبعد ذلك يختلف الناس في أشكال بيوتهم وألوانها، وتصاميمها، ولكن غاستون باشلار يجعل لهذه البيوت محمولات نفسية وعاطفية كثيرة زياد على أنها اجتماعية شعبية، فهذه البيوت التي نسكنها «تشكل عالمنا وجوهر وجودنا، إذ فيها نمارس أحلام يقظتنا، ونستشعر الهدوء الوريف الذي نستعيد من خلاله ذكرياتنا المواضي ونخطط لمشاعرنا» [490]، وبذلك تتعد وظائف البيت/المنزل، منها الاجتماعية لتكوين نسيج اجتماعي إقامي على شكل مدن، قرى وأحياء، وبذلك ذات طابع أسري/عائلي، كما أنها ذات طابع فرداني بوصفها مرتعا للأحلام والذكريات وراحة للنفس وسكينة لها. وللبي جاذبيته وسلطته على ساكنه مهما باعدت بينهما ظروف الهجر والابتعاد كما صور لنا ذلك الخير شوار في قصة "الوافد" الذي «عندما تقدم من البيت الذي احتل حيزا كبيرا من تفكيره أصبحت دقات قلبه تتزايد، شعر بقوة تحاول لجم حركته، لكنه تغلب على الأمر بإصرار لم يعهده في شخصيته من قبل» [491]، لعلها قوة الشوق إلى أول منزل، إلى مسقط القلب، ومرتع الطفولة، لذلك كان الاقتراب من البيت مصاحبا بمشاعر جياشة زادت من نبضه وهو العائد إليه كما قال بذلك إبراهيم محمد خليل عن المكان الذي «قد تصاحب وصف الكاتب له مشاعر بالنسبة للأشخاص ليكون لدى هذه الشخصية أو تلك مكانا أليفا يشبه المنزل الذي يقضي فيه الإنسان طفولته فيتوق إلى العودة إليه» [492]، وهو حوار الذات والمكان من الخارج عودة/رجوعا/ملاذا، ومن الداخل ذاكرة، مخزنا/مسقطا للرأس والقلب

[489] ياسين النصير: الرواية والمكان، ص95.
[490] غاستون باشلار: جماليات المكان، ص60.
[491] الخير شوار: مات العشق بعده، ص9.
[492] إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث، ص185.

معا، وبذلك يمثل نموذج البيت عند شوار انغلاق المكان على الذاكرة/الأمس وانفتاحه على الذات الإنسانية الممتلئة بمسكونات المكان الأخرى، من عواطف ومشاعر وذكريات كما جاء في قصة "لذة المحاولة" لعقيلة رابحي وهي تحدثنا عن غرفتها «هذه الغرفة المسكونة بأشباح عواطفي.. والمؤثثة بأطياف من سبقوني تحوي أقدم خزانة عرفها تاريخ البشرية، لها صورة نادرة لأمي وبقايا من رذاذ الشاي، يحز في نفسي أن تهوي يوما ما بفعل الأقدمية»[493]، لم تكتف عقيلة رابحي بوصف المكان ومتكته التاريخية بوصفه ذاكرة السابقين وبقاياهم التي تؤثث حاضرها، بل استشرقت هذه الذاكرة وبثت روح الخلود والاستمرار فيها، بل إنها رفضت نهاية هذا التاريخ من رفضها لزوال هذه الخزائن الثمينة بمرور الأيام، إنه تحويل المكان/الغرفة/الخزانة من مكان منغلق هندسيا إلى مكان منفتح دلاليا ورمزيا من خلال إيحاءاته إلى الأمس والمستقبل بعيدا عن الآن/اللحظة/الإطار المحدد/المغلق، على عكس قراءة مفتي بشير للغرفة في قصة "كان يموت وهو يضحك" حيث كانت الدلالة منحصرة في اللحظة ومنغلقة عن فعل وحيد انتهى بمغادرة الغرفة فكان الانغلاق هو الفعل والانفتاح يعني نهاية الفعل/المغادرة، يقول مفتي: «سألت زوجتي البارحة فقط عن هذا الشخص بما أنها تعرف كل جيراننا وسكان العمارة المقابلة (...) تمنيت ليلتها لو لم أسألها عنه، فلقد ظلت تتقلب في فراش النوم متحسرة من جراء ذلك، ويكفي أن أقول بأنها حرمتني من ممارسة الحب معها»[494]، هنا انغلقت الغرفة عن ساكنيها فعلا زوجيا لا يمت للخارج إلا بصلة السؤال عن آخر خارج البيت سبب هذا الإشكال، لكن الغرفة المقدسة التي جعلت للزوجين دنست حين انفتحت لآخر أجنبي، فكان انفتاح المكان على الآخر خيانة، والانغلاق عليهما معا انفتاح على عوالم مدنسة بعيدة «ذات ليلة مقمرة.. التقيا في غرفتهما الناعمة، ظلا متقابلين على طرفي الفراش، كان عاريا وكانت عارية، كانا مجردين من ذلك اللغز المقدس، إلا من قلبين وأعين تتبادل النظرات الخصيبة، ثاقبة الخصوبة»[495]، كما أن إشارة مفتي للفراش لم تكن اعتباطية، بوصف الفراش أثاثا ومكونا لفضاء البيت، ومسرحا للفعل الذي أثث الجو بالغرفة، لأن «الاثاث الذي نلمسه في معظم القصص لا يقف عند مجرد إثارة أحاسيس القارئ

[493] عقيلة رابحي: تفاصيل الرحلة الأخيرة، ص13.
[494] بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص36.
[495] محمد رابحي: ميت يزرق، ص76.

الذاتية فحسب، بل نراه يجتاز هذه المرحلة إلى القيام بدور إيحائي موضوعي يساهم في تطوير المضمون»[496] كالسرير، الخزانة، المرآة وغيرها. مثلما كان "السرير" كأثاث مبعثا للخيالات كما جاء في قصة "الرجل الذي أكله الواقع" لبشير مفتي إذ يقول: «لوثوني بالفعل، من الداخل أقصد، سأتمدد على السرير وأخاطر بتخيل ذلك المنام الذي لن يكون واقعا بذلك الزمن الذي أخاله قد مضى إلى الأبد»[497]، كما يمكن للسرير أن يكون الملاذ/المهرب/مكمن الأسرار والتأملات الأنثوية بخاصة التي تربطها علاقات حميمة به كما تقول الذات الساردة في قصة "إبرة" لمحمد رابحي: «تراجعت إلى بكائها وبين يديها المضمومتين وصدرها كظمت غيظا عاد عليها بالوخز، ارتمت على سريرها غرست أظفارها في الوسادة، أين دست عبراتها وشهقاتها وظل صوت المرأة يغالب سمعها، ويهز الأنفاس في صدرها اليتيم»[498] وأن يضيق العالم الخارجي بأنثى، وتضيق بها غرفتها وصدرها الكاظم للغيظ، ويضيق بها سريرها الذي جرحت وسادته، وتضيق مدامعها بدموعها، فذلك يعكس إحساس الأنثى بالقيد والرقيب وسلطة المجتمع الذكوري وسلطة الجسد والمكان معا كما يقول بذلك صلاح صالح عن نظرة المرأة للفضاءات وعلاقتها بها «فالحجر الاجتماعي على حركتها حجرة، وطبيعة الثقافة التي تلقتها حجرة، والجسد بحد ذاته حجرة أكثر تعتيما وإظلاما»[499]، لذلك قد تشكل الغرفة للأنثى حلقة مغلقة من سلسلة طويلة من الإحساس بالانغلاق الخارجي والداخلي من خلال الإحساس بالآخر/الرقيب. وقد يكون البيت هو ذاكرة المرأة بكل أشيائه الجميلة وخيباته القاسية، كما جاء في قصة "عذابات فرح" لحكيمة جمانة جريبيع حيث تعترف الذات الساردة: «كم ارغب الآن في أن أشعل صالوني حبا أو كرها لست أدري.. هنا دموعي.. هنا فجيعتي.. هنا خيباتي.. هنا نجاحاتي وكل ذكرياتي.. بقاياي شاهدة في كل ركن، أثاري في كل شبر، حتى عبقي لا يزال يسكن الحيطان»[500]، اشتغلت الكاتبة على صب عواطفها في هذا المقطع السردي وهي تبين العلاقة الوطيدة التي تجمعها بالأشياء المحيطة بها في بيتها من كتب

---

[496] أحمد طالب: الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة، ص220.
[497] بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص106.
[498] محمد رابحي: المصدر السابق، ص56.
[499] صلاح صالح: سرد الآخر، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003، ص142.
[500] حكيمة جمانة جريبيع: أنثى الجمر، ص60.

ولوحات ومعلقات، وذلك لأن «الأشياء المحيطة بنا ليست مرتبطة بكياننا ارتباطا وثيقا لها دلالة على المستوى المادي فحسب، بل إننا نرى هذه الأشياء تساهم في إبراز الجانب المعنوي من حياة الشخصيات المرتبط بها» [501] ومن ذلك العواطف والمشاعر والأحاسيس التي تنتاب الشخصيات وتحملها حينما تكون في مواجهة رمزية دلالية مع هذه الأشياء.

إن البيت بوصفه مكانا لم يكن ذا طابع اجتماعي فحسب، بل إن لها دلالات نفسية وعاطفية ومبعث على الذاكرة والحلم كما قال بذلك باشلار بوصف البيت مكانا هادئا آمنا ملاذا، مسكنا.

ب/- الشرفة:

قلما يجعل القصاصون الجزائريون "الشرفة" مكانا دالا حركيا ذا دور مكاني فعال في نصوصهم، رغم ما للشرفة من موقع حساس يربط الغرفة كفضاء مغلق بالشارع والأفق كفضاءين منفتحين، ولم نعثر على نماذج قصصية تحتفي بالشرفة مكانا عدا في قصص محمد رابحي، حيث ورد ذكرها/توظيفها في قصة "منظر لا يرى من الشرفة" على أساس أن الشرفة مكان علي يربط الداخل بالخارج ويؤهله موقعه المرتفع من رؤية أوسع وأبعد حين يقول: «من شرفتنا نرى كل الدنيا، أو بالأصح نرى كثيرا مما في الدنيا نحبه ونرتاح إليه، البحر، الميناء، النوارس، والسنونوات، السماء، الشجر والنخيل، يمكننا أن نرى واجهة المدينة كلها وهي تطل على البحر الأبيض المتوسط» [502]، فالشرفة في هذا المقطع هي المكان الذي ينفتح على أمكنة كثيرة: الميناء، البحر، السماء... حينها تنقل المطل/المستشرف من حدود الغرفة/الانغلاق إلى لا نهائية الفضاءات الأخرى الشاسعة، ويمكن أن تصير الشرفة مكانا ممنوعا على الأنثى بوصفه مكانا منفتحا على الآخر الذي قد يرى المطل الأنثوي وذلك ما لا تسمح به تقاليد الكثيرين ومنهم السارد حين يقول: «ربما عشر سنوات من عمري غير كافية لِمَ تحرم فتاة في الخامسة عشرة من الخروج إلى الشرفة وتأخذ قسطا من

---

[501] أحمد طالب: الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة، ص220.
[502] محمد رابحي: ميت يرزق، ص45.

التنفس والجمال، إن أبي لا يرى شيئا مما نرى، لا يرى من هذه الدنيا غير مقهى الرصيف والعباد في ذهابهم وإيابهم»[503]، كما تحدث محمد رابحي عن وظيفة أخرى للشرفة قائلا: «ذكرني بالمومس التي تجاورهم بالعمارة المقابلة، والتي تقف طويلا على شرفة شقتها تتصيد الرجال فيصعدون إليها فتقدم لهم نفسها أو إحدى بناتها بعد الاتفاق على الثمن»[504].

ت/- المطبخ:

هو مكان مهم ورئيس بالبيت، لم يلق الاهتمام البالغ من طرف القصاصين تماما، وورد مرة واحدة في قصة "كمنجات المنعطف البارد" لجميلة طلباوي، وكان مكانا وظيفيا بامتياز كما ورد في القصة: «هو أحد صباحاتي الباردة، يتكون غيمة في روحي، أقف في المطبخ أعد القهوة، تربت رائحتها على شيء بداخلي، تتسارع حركاتي وأنا أضع على المائدة الفنجانين، علبه المربى، علبه الزبدة»[505]، فالمقطع السردي كشف عن وظيفة مكانية معروفة وهي الطبخ وتحضير الفطور ومنه القهوة الصباحية، وكشف عن مكونات المكان ومنها الطاولة، الفناجين، كما أن صفة الانغلاق فيه ثابتة واضحة.

ث/- الملهى:

انفرد بذكره بشير مفتي وجعله مكانا لتناول الخمور بأنواعها وأيضا للقاءات العملية كما في قصة "مدينة الآخرين" حين «رنَّ هاتف الغرفة وفهمت من كلام الصوت أن شخصا يريدني أن أحضر إلى أحد الملاهي الليلية ليكلمني في أمر هام (...) جلست وفتح النادل المخنث زجاجة الويسكي لي وسألني إن كنت أريد شيئا آخر فنفيت ليتركني مع هذا العالم الجديد»[506]، حيث توقف مفتي عند المكان ودلالاته مرورا بمكوناته من زمن ليلي، ونادل مخنث

---

[503]محمد رابحي: المصدر نفسه، ص46.
[504]محمد رابحي: المصدر نفسه، ص47.
[505]جميلة طلباوي: كمنجات المنعطف البارد، ص13.
[506]بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص27.

وزجاجات ويسكي، كما انفتح المكان المغلق/الملهى على قضايا خارجية تعالج بالداخل، وعلى وظائف أخرى غير الشرب والسهر وهي العمل والتخطيط.. الخ.

ج/- الفندق/النزل:

يقيم به عادة البعيد عن بيته، لذلك قد ينفصل المقيم عن جملة مشاعر وعواطف تربطه بالبيت وتنتابه مشاعر جديدة بمكان جديد.

في قصة "سراديب القدر" لمنى بشلم يطالعنا الفندق برغبات كثيرة تتملك الأنثى وهي تخلو بنفسها/جسدها/رغبتها، حين يكون هناك هامش لتأمل الجسد وقراءاته حاضرا يؤثثه غياب ما، خاصة ما تعلق منه بغربة الجسد ورغبته كما جاء في القصة «عدت إلى غرفتي، استلقيت على السرير، وأسلمت فكري لخيالات مقتضبة، لم تفارقني نشوتي حتى وأنا أغسل الجسد بالماء بالبارد، قد تكون أبعد من سطح الجسد، قد تكون بجسد القدر لا بجسدي أنا»[507]، كما يحيل الفندق على اللقاء والالتقاء بالآخرين الذين تجمعنا مهمة مشتركة كالملتقيات والندوات أيضا وتنقلنا حكيمة جمانة جريبيع إلى فندق بفرنسا بتفاصيل لقاء أنثوي مؤدلج فتقول: «مرسيليا الغرفة (336) انا وفاطمة وهاربل، أي قدر هذا جمع ثلاثتنا في وقت كان لابد ألا نجتمع في تشرين الأول، من اشتغال قتيل بالانتفاضة من تكريم المبدعات المتوسطيات، إلى جنون البقر والعجل الذهبي المهتاج» [508]، ولم تتجاوز القاصة حدود الإشارة إلى الفندق والمدينة ورقم الغرفة، دون تفاصيل وهندسة للمكان، مثلما أشارت إليه الكاتبة نفسها في قصة "مطر المسافة" وكان دالا على الخيبة حيث تقول: «أدخل النزل بتعب على المسافة وحديث ذاكرة لم تنطفئ وحديث مطر لم يقو على غسلي من ألمي، ألج غرفتي الواسعة أنتبه إلى يدي وهي تشد على الورقة الصغيرة بقوة، أفتح قبضتي، كانت الحروف والارقام قد انمحت تماما، يا لسخرية القدر رأسي والمطر يتحالفان في وئام» [509].

[507]منى بشلم: احتراق السراب، ص57.

[508]حكيمة جمانة جريبيع: أنثى الجمر، ص40.

[509]حكيمة جمانة جريبيع: المصدر نفسه، ص13.

ح/- المخفر:

المكان الذي وجد ليكون مغلقا بإحكام وتمهيدا للسجن والحبس، وظفه محمد رابحي في قصة "الباب العالي" بكل معاني التعنيف والقوة والضيق والظلمة، يقول «وحدث ذات ليلة أن اقتحم المقر رجال الأمن واعتقلوا من اعتقلوا من مشردين ومروجي مخدرات، وفي المخفر أحسست بالمهانة والذل والرطوبة، ثم اكتفوا بتوبيخي وتعنيفي ونصحوني ألا أرتاد مثل هذه الأماكن» [510]، ولم يكن المخفر أرحم على شخصية من شخصيات فاطمة بريهوم حين اقتيدت إلى المخفر كما ورد في قصة "نهاية قصة مزعجة": «مضى الوقت ولا أعرف ليلا أم نهارا كان، ساعتي ليست في يدي، ولا نافذة في الغرفة، والمصباح لا أجد قاطعته؟ أحاول أن أستسلم للنوم دون جدوى، افتح الباب إنه مغلق، أدق ليحضر رجل ملثم يستفسر عن طلبي:

- لماذا أنا هنا؟
- لا أعرف.
- متى أخرج؟
- لا أعرف.
- كم الساعة؟
- لا أعرف

فيخرج» [511].

لم يخرج "المخفر" كمكان عن إطار وظيفي وهو الحجر، وحيز دلالي وهو العذاب، المهانة، الإهمال، التنكر، الخوف، كما لم يرد المخفر كمكان إلا عند محمد رابحي وفاطمة بريهوم.

---

[510] محمد رابحي: ميت يرزق، ص128.
[511] فاطمة بريهوم: بيت النار، ص56.

خ/- المقبرة:

ارتبطت المقابر في الأذهان بالحزن، الفقد، السكون، والخلاء، ورغم قلة من وظفوه من القصاصين إلا أنه كان قد تجاوز المكانية الساكنة، وجعلت منه وافية بن مسعود في قصة "هم.. والمدينة والظلام" طرفا للحوار والآخر الذي تستفهمه وتستفسره أيضا – على قداسته واحترامه – فتقول:

« القبور الغافية على وجه الحياة تحمل عناوين شتى لموعد واحد، وأنا لم أزرك يوما فكيف الوصول إلى وجهك النائم، في هذا المكان، القبور الجديدة ليست له، ترى هل تشيخ القبور بحجم السنين التي تبعثها نحو الأعمق، أم بمدى أوجاعنا أمام عنف اللحظة حين نترك خلفنا كل الأيام وكل رصيد الذاكرة» [512]، وجعل البعض من زيارة المقبرة بحثا عن السكون والخلوة والاستئناس بالأموات بدلا من الأحياء كما جاء في قصة "مدينة الوباء" لحسيبة موساوي:

« شق طريقه المعتاد ليقطع منعرجا آخر أدخله عالم السكون، كانت المقبرة أنيسة أخرى لهاته الشريحة من الناس، (...) كانت بمثابة المنتزه الذي يتوقف فوق أحد معالمه ليستمتع بالخلوة ويسامر الأموات، فلا أحد يعاتبه ولا أحد ينفر منه، ولا أحد يثور في وجهه» [513]، ولعل الصورة النادرة للقبر بوصفه مكانا/إقامة، هي أن يؤنسن كتعويض لصاحبه الذي تشيأ جسدا لا يتحرك، وذلك ما جسدته وافية بن مسعود في قصة "هم.. والمدينة والظلام" حيث كتبت: «كل الأسماء لها قبرها.. وقبرك غادرته العلامات وهجرته الحروف، شامخ مثلك، حالم مثلك، أخطأته الجموع وباركته غربتي حين عادت ولم تجد غير ما كتبت» [514].

من خلال قراءتنا للأماكن من حيث انفتاحها وانغلاقها، خلصنا إلى أن هناك حضور لافت لبعض الأماكن المنفتحة على حساب أخرى، وذلك راجع للحراك الاجتماعي في بعضها دون الآخر ربما، كالمدينة والتاريخ والبيت على حساب الحديثة والمحطة.. الخ.

---

[512] وافية بن مسعود: وتحضرين على الهوامش، ص9.

[513] حسيبة موساوي: لغة الحجر، ص45.

[514] وافية بن مسعود: وتحضرين على الهوامش، ص10.

كان أن هناك تنويع بين الأماكن المنفتحة والمتعلقة داخل المتن القصصي الجزائري لهذه الفترة، كما لم يكن الانفتاح والانغلاق إلا هندسيا، لأن كثيرا من الأمكنة المنفتحة كانت منغلقة على المقيمين فيها ممن أحسوا بالقيد والاستعباد والضيق، وكثير من مرتادي الأماكن المنغلقة كانوا أكثر إحساسا بالتحرر والانطلاق والانفتاح على الآخر.

غلب الطابع الإشاري إلى المكان على الطابع التكويني البنائي وهو ما يطرح سؤالا عميقا عن مدى اشتغال القاص الجزائري على المكان وصف وإبراز للمكونات وذلك ما من شأنه أن يجعل المكان بوصفه عنصرا سرديا – أكثر دلالة وإيحاءً داخل النص –.

2-3- الأماكن المقدسة والمدنسة:

تكتسب بعض الأماكن قداستها من وظيفتها أو بعض خصائصها وأدوارها الخصوصية ومن هذه الأماكن، المسجد، المقبرة، المدرسة، بيت الزوجية، بوصف المسجد مكانا لأداء الشعائر الدينية والمدرسة/المؤسسة العلمية منارة للعلم وبيت الزوجية مكان لأسرار الزوجية، وبوصف المقبرة مكانا يسكنه الموتى، وعادة ما تكون لنا التزامات وطقوس مخالفة للعادة في هذه الأماكن.

وعلى قلة ذكر الأماكن المقدسة في القصة القصيرة الجزائرية، إلا أنها لم تكن إطارا لما لممارسة طقوس منطقية، ولا فضاءات نمطية، ولم يكن تطرق القصاصين إليها سطحيا، ومن ذلك "المسجد" الذي ورد في قصة واحدة فقط عنوانها "زلزال في قلب رجل طيب" لخالد ساحلي، وكان هذا المكان المقدس قد دنسته تصرفات بعض شخصيات القصة نفاقا ومراءاة وتحويلا لوظيفته من شعائرية دينية إلى أغراض سياسية شخصية، يقول خالد ساحلي: «صديقك الثري السياسي المتدين صاحب الحسب والنسب يخطب حبيبتك وله قصد واحد فقط، حين كان يخطب من على المنابر ويعد الصابرين بالجنة والنعيم كنت تشك في إخلاصه لله (...) صديقك السياسي الذي لا زال يصعد المنبر

خطب حبيبتك التي كرهها بحقد يوما وقال أنها شيوعية فاجرة ليبعدك عنها»[515]، لقد أعطى القاص لنا صورة ثانية لبعض المساجد التي يخرجها البعض عن وظائفها الدينية والتربوية إلى مآرب شخصية في السياسة والفكر السيء، كأن يستغل مثقف، أو سياسي المنبر لخدمة أغراضه، وبذلك يلصق بهذه الأماكن المقدسة صفات ويزيحون بذلك عن المسجد قداسته وهيبته، وهناك أماكن مقدسة أخرى بوصفها منارات للعلم، نتوق إليها منذ الصغر ويكون أول يوم نلج فيه باب المدرسة يوما مشهودا وتكون صورة المعلم لا تفارق مخيلتنا أبدا، وبلكن هذا المكان لو يوظف إلا قليلا في القصة الجزائرية ولم يأخذ طابع القداسة فيما وظف منه وذلك إما من رجال التعليم والتربية أنفسهم أو من المجتمع الذي لم يعد ينظر إلى المؤسسات التعليمية نظرة احترام وتقديس.

وفي مقطع سردي لمنير مزليتي يبين صورة المدرسة لدى طفل يدخلها لأول مرة و«حينما دخل المعلم القسم لم يكن بجناحين ولم يكن على رأسه قرنان كما تخيل هشام الذي ظل واقفا دون بقية التلاميذ يرمق المعلم في اندهاش... بينما وضع المعلم محفظته على المكتب ثم عاد إلى السبورة»[516]، إن هيبة المدرسة من هيبة المعلمين الذين يرسم لهم الطفل صورا مختلفة لشدة تقديسهم قبل الالتحاق بالمدارس، لكن تصرفات بعض المعلمين وإهمالهم للتلاميذ، وتدنيسهم لعملهم المقدس يؤدي بالتلاميذ إلى تصرفات لا تمت إلى العلم بصلة، وفي نفس القصة "سكوت" يربط منير مزليتي بين سكوت المعلم وإهماله وبين رد فعل التلاميذ، جرى: «دق الجرس؟ !... فيما ظل المعلم في مكانه لا يحرك ساكنا.. تسارع التلاميذ في فوضى عارمة إلى خارج القسم ثم إلى خارج المدرسة.. أين تحلقوا حولها وراحوا يتبولون على سورها دون انقطاع! فيما ظل العلم يرفرف وسط الفناء، ويصفق للريح دونهم»[517]، حين يسكت المعلم عن النصح والتربية والتوجيه يصير المكان المقدس/المدرسة مدنسا، مآلا للتبول عليه ورفضه ويكون المعلم حينها من قام بذلك، فيما الواجب أن يتكافل الجميل لأجل أن تصفق الراية الوطنية للمخلصين لا للريح دونهم.

---

[515] خالد ساحلي: الحكاية الزائدة عن الليلة الألف، ص11.

[516] منير مزليتي: الظل والجدار، ص61.

[517] منير مزليتي: المصدر نفسه، ص66.

كما ذكرت أماكن أخرى مقدسة في بعض القصص كالمقبرة التي كانت مكانا للسكينة والهدوء وتعويضا للبعض الآخر عن تنكر الأحياء كما جاء في قصة "مدينة الوباء" نهي تبين هروب أحد المفجوعين من المجتمع، ومن موت الأحياء، إلى حياة الأموات الهادئة فتقول: «شق طريقه المعتاد ليقطع منعرجا آخر أدخله عالم السكون، كانت المقبرة أنيسة أخرى لهاته الشريحة من الناس (...) ساكنة في جوف مدينته النائية، لا يسمح منها العويل والنحيب، فقد كانت بمثابة المنتزه الذي يتوقف فوق أحد معالمه ليستمتع بالخلوة، ويسامر الأموات فلا أحد يعاتبه ولا أحد ينفر منه ولا أحد يثور في وجهه» [518]، ولم تكن المقبرة في هذه القصة مقصد التأمل النهايات وعواقب كل إنسان والاتعاظ تماما، بل كانت راحة من عذاب المجتمع، ومهربا من قسوته تماما كأي منتزه، وهو خروج المكان المقدس عن قداسته أيضا.

يكشف لنا محمد رابحي في قصة تجريد أيضا عن خفايا مكان مقدس اجتماعيا وهو "بيت الزوجية" الذي لا يجب أن يكون مكانا مفتوحا على الآخرين كي لا يفقد قداسته، لكن جعله البعض مكانا لآخرين غرباء، وسلبه قداسته وهيبته وخصوصياته وأسراره الزوجية فيقول: «وذات ليلة مقمرة، التقيا في غرفتها الناعمة، ظلا متقابلين على طرفي الفراش كان عاريا وكانت عارية، كان مجردين من ذلك اللغز المقدس» [519]، وربما يكون هذا التدنيس بدوافع وهمية إيديولوجية كالتحرر باسم الفن والحياة الشخصية مثلا.

هناك أماكن أخرى لم تكن ذات طابع قداسي ديني كالمسجد والمقبرة ولكنها جاءت في نماذج قصصية في صورة مدنسة إلى حد كبير، بفعل الإنسان ومنها المدن، ملتقى الغرباء والوافدين، حين لا تصمد في وجه المد الجارف لتقاليد وعادات جديدة لساكنيها الغرباء، ممن يحملون رؤى جديدة وإيديولوجيات مختلفة غير محافظة، أو يكون ذلك التحول من سكانها الأصليين لدوافع كثيرة، ورسمت لنا حكيمة جمانة جريبيع صورة قائمة عن مدينة مدنسة ذابت في الرذيلة وانقلبت على أصولها الأصيلة فتقول: «تنتفض الصرخة الحبيسة بأعماقها: يا مدينة العهر تطهري، اطرحي

[518] حسيبة موساوي: لغة الحجر، ص45.

[519] محمد رابحي: ميت يزرق، ص76.

عنك أقنعة الزيف، اجرفي سيل الألوان المجلوبة في علب الكذب (...) كانت وحدها لا شريك لها في هذه العلياء، أشهرت سيف المواجهة في وجه سماسرة اللذة عندما استوردوا العهر وصادروا العفة، صرخت، انحصرت الصرخة وصرخت، وماتت الصرخة في معترك صلد من قضبان الذكورة التي تلوي نسمة التغيير أنثى الجمر»[520]، لقد اتخذت المدينة في هذه القصة صورة مدنسة ولم تخل من عقدة أنثوية تجاه الذكورة وإسهامها في نشر الفساد وتدنيس المدينة – حسب جريبيع – إذ تضيف في مقطع سردي آخر من هذه القصة: «ها هم ذكور المدينة القرية يهللون كل ساعة لكرنفالات الدمى.. ينتشون.. ليسافروا بعدها في قنينة نبيذ زاحفة من وراء البحر، تسخر من سقطاتهم وهم لا يدرون»[521].

ولم تكد خلو صورة الفندق/النزل في المتن القصصي الجزائري من دنس ورذيلة ورغبة بشكل ما، ولقد عرفت كثير من الفنادق بتوجهها إلى الانفتاح على المحرم/الممنوع لكسب زبائن أكثر وتكون بذلك ملاذا للمكبوتين/الراغبين/ الباحثين عن المتعة. وورد ذلك في قصة "مشهد" للخير شوار متحدثا عن تواعد اثنين على لقاء للمتعة:

« هـ.. ل.. و.. أنت إذن؟ كنت أفكر فيك باستمرار متى سنلتقي؟

- ....
- لا.. لا.. لا.. لا أحب ذلك الفندق القذر.
- ....»[522]

ودنست تصرفات بعض الأشخاص مؤسسات العمل المختلفة وحولتها إلى أماكن لممارسة الرغبات الممنوعة وأوكار للفساد وصورت لنا منى بشلم شيئا من ذلك في قصة "رجال الحافة الحادة" حيث تقول على لسان ذاتها

[520]حكيمة جمانة جريبيع: أنثى الجمر، ص32.
[521]حكيمة جمانة جريبيع: المصدر نفسيه، ص33.
[522]الخير شوار: مات العشق بعده، ص78.

الساردة «ساقني إلى مكتب في الطابق السفلي كالجاسوس، تطلعت في الخفاء.. كنت تضمها بين ذراعيك تتعبد لجسدها، تقبلها، راضية، تحديدا راضية» [523]، أما محمد رابحي فيوظف الشرفة في قصة "منظر لا يرى من الشرفة" كمكان مدنس تصطاد منه المومسات زبائنهن، وينتقل من مكان دال على الراحة والإطلالات البهية والانفتاح على الشوارع والحياة، إلى مكان مدنس منفتح على الرذائل، وذي وظيفة إغرائية، يقول رابحي: «إنها الشرفات... الشرفات، والنوافذ، مغلقة ومفتوحة، واطئة وعالية.. لابد أنها الأبواب الخلفية أو الأمامية للبيوت التي لا تطرق.. إنها أبواب زينة تغري بالدخول، ولكن لا يجوز الاقتراب منها (...) ذكرني بالمومس التي تجاورهم بالعمارة المقابلة والتي تقف طويلا على شرفة شقتها تتصيد الرجال، فيصعدون إليها فتقدم لهم نفسا أو إحدى بناتها بعد الاتفاق على الثمن» [524].

من خلال هذه النماذج بدا لنا اشتغال القصاصين على الأمكنة المقدسة قليلا، كونها أماكن لا تكون عادة مسرحا مناسبا للأحداث الكثيرة والمكثفة التي يشتغل عليها الكتاب، كما أن معظم الأماكن المقدسة اتخذت صورا معاكسة/ضدية لوظائفها الحقيقية وصفاتها التي ألبسها إياها أبطال القصص وشخصياتها.

3-3- الأماكن الواقعية والعجائبية:

يشتغل القاص على أماكن مختلفة تكون مسرحا للأحداث القصصية، وتكون بعض هذه الأماكن حقيقية مسماة، كبعض المدن المذكورة في القصص ومنها: قسنطينة، العاصمة، عنابة، وبعض الأحياء، كبللور، باب الواد...الخ. ومما ورد في هذه الأماكن الحقيقية مدينة قسنطينة كما جاء في قصة "مدينة الآخرين" لبشير مفتي يقول فيها: «كنت أشعر أن مدينة قسنطينة لجميلة بالفعل، خاصة بعد أن تمكنت من عبور بعض جسورها المعلقة (...) مدينة منسجمة مع نفسها في الشكل ومتناقضة مع بشرها في العمق» [525]، ولا يتفاجأ قارئ هذا المقطع من تسريد المكان بمواصفاته لأن من يعرف قسنطينة يعرف تفاصيلها وجسورها، فمفتي نقل المكان بواقعية وحقيقة، كما ذكر

---

[523] منى بشلم: احتراق السراب، ص45.
[524] محمد رابحي: ميت يرزق، ص48-49.
[525] بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص23.

الجزائر العاصمة في قصصه أيضا كمكان مستمد من الواقع إذ يقول: «مدينة كالجزائر العاصمة يدخلها يوميا الآلاف من المواطنين الأعزاء ولا يغادرها إلا القليل، يأتون بأحلام أخرى، هناك من يأتيها مفلسا فيتحول إلى غني والعكس صحيح»[526]، كما أن هناك أمكنة واقعية غير مسماة كالبيت والمسجد والمدرسة والمدينة، ولا تفاجئ القارئ بهندستها الغريبة ولا بأحداثها العجيبة، لكن عمد بعض القصاصين إلى توظيف أمكنة عجائبية تخلق وقائع فانتازية لا تشاكل الواقع أو تشبهه وهو ما يخلق نوعا من الكتابة الأدبية/القصة مثلا غرائبية مدهشة «والفانتازيا ظاهرة أدبية تثير الشك في ذهن المتلقي حول انتماء الحكاية لهذا العالم الذي نحياه أم عالم مغاير» [527] لم أمكنته وشخصياته ولغته الخاصة به. والتي تشتغل على غير العادي/المدهش/الخارق من الأشياء، لأن «الفانتازيا تمثل حالة اتضاد بين ما هو عادي وما هو بمنتهى الغرابة، لتشكل من خلال النسيج السردي مفارقة مبنية على الغرائبية» [528]، وقد جاء السرد عجائبيا في قصة "نقطة الرجل صاحب الكراسة" لمحمد رابحي حينما صار المكان مثارا لأحداث غريبة عجيبة بعيدا عن الواقع تماما فيقول: «وبعد ساعة وفي لحظة وحركة كالأوليين، لاحظ باستغراب بالغ ان فراشه المسند إلى الجدار الجانبي قد اقترب منه، على نحو مثير للنعاس، تلفت إلى الجانب الآخر، الخزانة اقتربت والتلفاز صار على مسافة منه، لم يعتدها (...) بدت أصابعه المرتعشة نية مرتعشة لتقصي الأمر، اشمأز وتساءل بعدم اكتراث عما يجري في هذا البيت» [529]، وبقدر ما كان المكان واقعيا وهو البيت بأثاثها المعروف: التلفاز، السرير، الخزانة، بقدر ما كانت الأحداث غرائبية، «ومن سمات المكان في الحكايات العجيبة الواقعية» [530]، لكن ما يدور فيه من أحداث قد يحول القصة إلى حكي عجائبي غرائبي، يخرق المنطق ويخالف الطبيعة وذلك من صميم العمل الفانتازي حيث «عدت الفانتازيا شكلا من أشكال المفارقة لأنها تخرق الطبيعة والمنطق وتقف بالضد منها من خلال تأسيس منطقها الخاص بها» [531].

4/ المكونات المكانية في القصة القصيرة:

[526]بشير مفتي: المصدر نفسه، ص110.
[527]محمد ونان حاسم: المفارقة في القصة القصيرة، ص77.
[528]محمد ونان جاسم: المفارقة في القصة القصيرة، ص78.
[529]محمد رابحي: ميت يرزق، ص68.
[530]حمادي المسعودي: الحكايات العجيبة في رحلة ابن بطوطة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان، 2001، ص127.
[531]محمد ونان جاسم: المرجع السابق، ص77.

لا يكتسب المكان أهميته من مكوناته الهندسية والفيزيائية فحسب بل إن أهميته تنبع ايضا من وعي الكاتب به كفضاء ذي أبعاد أخرى أكثر من فنية، وذي محمولات مختلفة لها وقعها على النص الأدبي بأزمنته وشخصياته ولغته أيضا، ويكتسب المكان من خلال هذه المكونات/ الابعاد المختلفة سلطته على مكونات القص الأخرى من جهة، وعلى المتلقي بوصفه متصفح أمكنة عديدة في العمل الأدبي الذي يتلقاه وهذا ما يثير جدلا واسعا حين نتحدث عن مكونات المكان/الفضاء: «الجدل الفاجع بين حس الفضاء والوعي به، وبين الفضاء ذاته كتعقيد آخر ينشبك فيه سؤال التاريخ، سؤال الجغرافيا، سؤال الفكر، وسؤال الواقع المعيش» [532] واسئلة أخرى كالسياسي منها، التاريخي والديني أيضا، فالقاص حين يعمد إلى اختيار أمكنة تجري فيها أحداث قصصه وتشغلها شخصياته لابد أن يكون على وعي بما يمتلئ به هذا المكان من إشارات مختلفة إلى هذه المكونات والأسئلة والأبعاد.

4-1- المكونات الاجتماعية للمكان:

يرى ياسين النصير أن المكان يعد «الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أي إنتاج اجتماعي يحمل جزءًا من أخلاقية وافكار ووعي ساكنيه» [533]، فالأماكن ذات المكونات الاجتماعية تعكس لنا هذا التفاعل بين أفراد المجتمع وتنعكس فيها هذه المحاورات الاجتماعية المختلفة، المتوزعة على أمكنة تجسد هذا التفاعل الاجتماعي وتكون اقرب إلى الواقع المعيش للإنسان في يومياته، فلليومي علاقة متينة بالمكان/الفضاء كما يؤكده سؤال وجواب حسن نجمي: «أية علاقة بين اليومي والفضاء؟ والأكيد أن العلاقة بينهما وثيقة (...) وهما يشكلان كلا إيقاعيا ملتحما» [534]، وينعكس ذلك في الأعمال القصصية التي تكشف عن محمولات الأمكنة الاجتماعية وعن علاقة الإنسان بمحيطه، وتعد الشخصية القصصية «بمثابة المعيار أو المجهر اللذين تفحص بواسطتهما نوعية الواقع الاجتماعي الذي يشكل الرقعة التي تختبر عليها مدى مصداقية النظرة الفنية للمبدع» [535]،

[532] حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص38.
[533] ياسين النصير: الرواية والمكان، ص70.
[534] حسن نجمي: المرجع السابق، ص117.
[535] بشير بويجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية (1970-1983)، ص12.

وقد نوع القاص الجزائري من الأمكنة القريبة من اليومي المعيش واقترب بذلك من الحياة الاجتماعية لفئات عديدة مبديا تفاعلها داخل الأمكنة التي تشغلها، بداية بالبيت الذي نسكنه والذي وظفه الخير شوار في قصة "الطريق إلى بني مزغنة" بدلالات قريبة من يومياتنا فمثلما هو مكان للإيواء والراحة، فقد يكون مكانا يعكس قلق ساكنيه أحيانا وورد في قول شوار «البيت غول مخيف.. يفتح فاه على وقع تيار بارد، الجو كئيب، كان كافرا مات فيه، الآدمي كتلة خانها الانتعاش، عشش فيه سرطان الحيرة، شبكة من التجهم تحاصر تلال وجهه، العينان تضخان دمعتين مالحتين، تتجولان عبر تلك التلال المقفرة» [536]، وفي صورة قصصية ثانية لشوار ينقل إلينا تفاصيل مكان دال جدا وهو بيت الزوجية كنواة تكوينية جديدة للمجتمع فيقول في قصة "سكن": «كان يمسك بيدها والفرحة طافحة على عينيه يلح عليها وهي مستسلمة قائلا:

هل رأيت؟ هذا هو البيت بيتنا الذي حلمنا به معا قبل الزواج هل تذكرين؟ إنه الأوسع والأجمل، ما أجمل غرفة الاستقبال هذه!» [537].

وينقلنا جمال بن صغير في قصة الجاواوي إلى فضاء اجتماعي أوسع من البيت وذا أهمية بالغة في النسيج الاجتماعي وهو "العمارة" لملتقى لعائلات مختلفة التركيبات وما يمكن أن ينتج عن هذا الاختلاف من خلاف وائتلاف، وعكست القصة بنية العمارة هندسيا واجتماعيا أكثر من خلال ظاهرتي الإهمال، والكتابة على الجدران ومدلولاتها فيقول «العمارة مملوءة أوساخا، عموديا وأفقيا، براز الأطفال على السلم، والكتابة المشوشة على الجدران قلب يخترقه سهم و"ليلى حي"و...

كان على المنظفة عمتي الزهرة أن تخلص هذه العمارة من قمامتها» [538] وبين المقطع السردي حجم التفاعل بين أفراد المجتمع المصغر/العمارة سلبياته أحيانا فالسكان مهملون، المراهقون يعتبرون والمنظفة برد فعل تنظيفي تعيد إلى

---

[536] الخير شوار: مات العشق بعده، ص23.
[537] الخير شوار: المصدر نفسه، ص77.
[538] جمال بن صغير: تمثال الموظف المجهول، ص87.

العمارة حالتها الأولى، أما خالد ساحلي فينقلنا إلى مكان ذي تفاعل اجتماعي من نوع خاص محاط بالإنسانية والرأفة، إنه "دار الأيتام" وينقل إلينا جانبا من يومياتهم، وتفاعلهم فيما بينهم ولا يغفل عن وصف المكان/الملجأ ومكوناته، فجاء في قصة "انتصار الرجل المغتال"، «سمعتهم يكلمون مديرة دار الأيتام عن والديك اللذين قتلا برصاص مجهول غدرا في الشارع الضيق، صرت اليتيم الموجوع في هذا الملجأ الموحش، كانت المديرة العجوز تنظر إليك بعينين ممتلئتين بشرر مخيفتان مخرجتان سهام قسوة وكره، أحسست في داخلك بكرهها لك»[539]، وتحاول فاطمة بريهوم أن تبين في قصة "حلم ليلة باردة" كيف يشتغل حملة الشهادات الجامعية في مهن لا تتناسب ومستواهم وذلك للظروف المعيشية حيث يضطر جامعي للعمل بموقف ليلي للسيارات «بعد أن خانه الحظ في الدراسة، ثم درس أو لم يدرس لابد أن يعمل، فالدارسون في هذه المدينة يبيعون قراطيس الكاوكاو، لذلك يعجبه الطريق الذي اختاره من الأول»[540]، ويعكس هذا المقطع السردي التناقضات الحاصلة في المجتمع الجزائري وحب العمل وتفضيله على البطالة من جهة.

غرفة الطفل أيضا ذو أهمية بالغة لم يشكله ويعنيه بالنسبة إلى الأطفال من دفء ومرح ولكن حولها بعض الأولياء إلى مكان معرب من خلال تعنيف الأبناء والإساءة في معاملتهم لدافع أو لآخر كما تصور قصة "العوم في كامل الأناقة" لمحمد رابحي حيث «صار الطفل بغتة في غرفته، وحيدا خائفا فيما تولت أمه أمر تقديم الدفتر لأبويه، لحظات صمت تواثبت كالنواح، تدحرجت رويدا رويدا حتى ارتطمت بأذنيه نداء واعدا، كأن اباه يطلبه وقد أرغى وأزبد، عنفه، وبخه، رماه بالحمق والتهاون، رماه بالدفتر الذي لامس جبينه، كأنما وصمة عار تزيد أن تتشبث به»[541]، وتنعكس عقلية المجتمع من خلال تصرفاته كثيرا في الأماكن العامة، لأنها أمكنة تفاعلية واسعة خاصة بين من لا يعرفون بعضهم بعضا، والحديقة مكان عام للتنزه والراحة تخرجه بعض التصرخات والنزوات عن وظيفته وأجوائه الجميلة إلى أجواء ملؤها الرذيلة والانحلال كما حدث في قصة "حارس الحديقة يقطف زهرة" لمحمد رابحي حين كانت الحديقة

---

[539] خالد ساحلي: الحكاية الزائدة عن الليلة الألف، ص26.
[540] فاطمة بريهوم: بيت النار، ص75.
[541] محمد رابحي: ميت يرزق، ص17.

مسرحا لحادثة اغتصاب طفلة في عمر الزهور فصار المكان يمثل لها الكابوس الذي لا تريد أن يتكرر ولا أن تتذكره أمام أترابها فحين «رأت الكثير منهم يزحفون صوب الحديقة ارتعبت، خافت أن يطلعهم حارس الحديقة على سترها، فدعت طويلا وعميقا أن لا يبوح بشيء مما أتاه ويحفظ الأمر فيما بينه وبين نفسه، ثم استقلت ركنا من البيت، وأخذت تمشط دميتها»[542]، ومن الأمكنة الأكثر اقترابا من اليومي المعيش "المقهى"، مكان شعبي للاجتماع والحديث واللقاء، وتكون المقهى مقتصرة على الرجال في القرى والمدن الصغيرة، وحين تلجها النساء تكون الحادثة مثارا للحديث كما صور ذلك منير مزليتي في قصة "الوشم" بقوله: «مدينتنا ليست بالمحافظة جدا.. ولا بالمنفتحة جدا.. ولذا حينما تلج امرأة المقهى.. ودون أن تكون متسولة.. فهذا أمر بإمكانه أن يصبح حدثا مثيرا، خصوصا، إذا لم تكمل لباسها واكتفت بالقليل منه» [543]، وهذه الأمكنة من شأنها أن تثير جدلا واسعا وذلك من حيث أنها تعتبر أماكن ذكورية لطبيعة المجتمعات المحافظة ولم تعرف الاختلاط إلا في المدن الكبيرة والسياحية ويستحضر بشير مفتي مكانا ذا حركية دؤوبة وملتقى للناس من مختلف الشرائح، إنه شارع من شوارع العاصمة ليصف لنا بعض يومياته هناك فيقول: «نزلت إلى شارع بلكور وفي الازدحام رأيت نفسي أتكور وأنحدر من غير هدف واضح في اتجاهات مختلفة، سيارات من كل نوع تحدث ضجيجا مزعجا، وكتل بشرية بلا حد تتمشى وتتطاحن فيما بينها تبدو كأنها حاضرة لموكب جنائزي»[544]، في هذه اللمحة السردية يضور مفتي الحراك الكبير في شوارع العاصمة كوعاء اجتماعي كبير فيه الناس الكثيرون، والزحام، والتطاحن والضجيج أيضا.

وتبقى الأجواء نفسها داخل الحافلات العمومية كمكان متحرك فحين «تصعد في الحافلة التي تأتي متأخرة على الدوام ستقاتل وتخبش بالأسنان والأظافر إن قدرت، من أجل الحياة التي تشبه الحياة» [545]، وليست الحافلة وسيلة

[542]محمد رابحي: المصدر نفسه، 23.
[543]منير مزليتي: الظل والجدار، ص68.
[544]بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص53.
[545]بشير مفتي: المصدر نفسه، ص88.

فقط في منطق المبدعين، فلامية بلخضر تغيب وظيفتها (الحافلة) كوسيلة نقل وترى فيها وفي ركابها عالما آخر يعكس داخلها وذاكرتها حيث تقول في قصة "انعكاسات المستحيل":

«تعج الحافلة بالركاب

كلهم يكتوون بألم الرحيل وكل وجه عاشق كنت أرى نفسي

الفرق بيني وبينهم..

أني أقبع في الركن وحيدة.. أبحث عن السلوى

وأرتزق العزاء.. عله ينسيك..!!

أما هم فيحيطهم الأحبة من كل جانب»[546].

كانت هذه نماذج عن الأمكنة التي تصور اليومي والواقع الاجتماعي المعيش، وتعكس العادات والتصرفات والتقاليد الشعبية، وعقلية الفرد والجماعة من البيت إلى الشارع والمدينة والمرافق الاجتماعية الأخرى، وكانت لهذه الأماكن/الأوعية الاجتماعية محمولاتها المختلفة التي تلازمها في النص القصصي وتؤدي وظائف مكانية عديدة يستثمرها الناص في تأثيث قصته.

2-4- المكون الديني:

كان للأماكن ذات الطابع الديني حضور في القصة الجزائرية، منها المقدسة كالمسجد، الكنيسة، المقبرة، ومنها الاجتماعية التي تكمل دورها الإصلاحي، الوعظي كالبيت والمدرسة مثلا، حيث «لا تقتصر فاعلية المقدس في أماكن

[546] لامية بلخضر: عصي على النسيان، ص73-74.

العبادة التقليدية في الأديان ولكن قد يحول الفرد المكان الذي يعيش فيه إلى حيز يفيض بالقيم المقدسة»[547]، ولم يكن وعي القاص الجزائري بالمكان المقدس كبيرا في ثنايا القصص التي درسناها، حيث لم تكن هذه الأمكنة سوى إشارات عابرة في القصة، كان يكون المسجد مزارا للشخصيات أو أن يرى أو يسمع أذانه من الخارج، كما جاء في قصة الباب العالي لمحمد رابحي: «عدوت إلى المسجد، بوابته العظيمة مشرعة، مشرعة بوجهي إنما لا أحب الدخول، لأني لا أصلي، غير أني دخلت صحن المسجد مترددا، درت حول الفسقبة»[548]، ويكتفي الخير شوار بذكر المسجد خارجيا في قصته "طريق الشمس" فيقول: «أخذته سنة من النوم بعد محاولات كثيرة، وفجأة أيقظه مؤذن المسجد الذي أراد تذكير الناس بأن الصلاة خير من النوم»[549] لكن عبد الله لالي صنع الاستثناء في توظيف الأماكن المقدسة بوعي وتركيز وتأثيث جيد حينما تحدث في قصة "وهوى الصليب عن الكنيسة ودرها في تمسيح عدد من الجزائريين أثناء الاستعمار الفرنسي للجزائر، وتحدث بتفاصيل هندسية دينية عن هذا المكان المقدس فيقول واصفا أحد الأطفال الجزائريين المستهدفين في عملية التمسيح وهو يدخل الكنيسة: «بدأ يجول بنظره فيما حوله.. المكان نظيف جدا، مكيف الهواء، البياض يلوح ناصعا في كل جوانبه، إشارات الصليب بكل الجدران فوق أسرة المرض المنتشرة في انتظام على أرضية الغرفة الفسيحة وقف على قدميه بمعجزة، سار بخطوات ملتوية نحو الباب، خارت قواه، كاد يهوي لولا أن تلقفته بد "الأخت" الممرضة، وبنعومة مفتعلة وصوت ماكر قالت له:

- لا.. لا تخرج الآن.. محمد العربي ينتظرك في الخارج ليخنقك، فلا تخرج الآن حتى يأتي السيد المسيح ليطرده ويفتح لك باب السلام والخير سيحضر لك الهدايا الكثيرة»[550]

لقد جعل عبد الله لالي من الكنيسة مكانا ذا وظيفة تبشيرية وزاوج بين وصفه هندسيا بدقة وبين ذكر وظيفته ودوره من خلال "الأخت" الممرضة، ما يجعل قصة "وهوى الصليب" مشعة بدلالات المكان ورهبته وفاعليته كمكان مانح

[547]سيزا قاسم: النص والقارئ، ص44.
[548]محمد رابحي: ميت يرزق، ص124.
[549]الخير شوار: مات العشق بعده، ص61.
[550]عبد الله لالي: فواتح، ص10.

للمعنى إيجابي من حيث تفاعل الشخصيات داخلية بأبعاده الدينية، وذلك ما لم نعثر عليه في ذكر وتوظيف أماكن مقدسة إسلامية كالمسجد.

4-3- المكون التاريخي للأمكنة:

هي الأمكنة التي تحيل على حياة الأمم السابقة مهما اختلفت ثقافاتها ودياناتها وأعراقها، فتطبع تاريخيا/ماضويا، كما يقول أحمد طالب: «وقد يتخذ فضاء المكان – أحيانا – طابعا تاريخيا في بعض الأعمال الإبداعية فينظر إليه على أساس ارتباطه بعهد مضى»[551].

وحين تصفحنا المدونة القصصية الجزائرية المستهدفة عثرنا على أمكنة كثيرة بمحمولات تاريخية ولكن ارتبط هذا التاريخ كله بالثورة التحريرية الكبرى، فباديس فوغالي حدثنا عن الثورة التحريرية وخطي شال وموريس، حين «كانت الحدود الشرقية للوطن المغتصب تشتغل وكان على رفقائه اجتياز الخط المكهرب والمسيح بالموت، حين داهمتهم الآلية المدرعة لم يكن أمامهم خيار غير خيار المواجهة، صوب بندقيته نصف الآلية نحو حزمة الضوء الكاشف ورواح يدوي بأعلى صوته: تحيا الجزائر، الله أكبر وتبعه الرفاق»[552]، وتظهر لنا حسيبة موساوي جانبا من همجية المستعمر ودورياتها القذرة على القرى والمداشر بمنطقة القنابل حين تقتحم البيوت وتنتهك الأعراض و«اقتحمت الباب جماعة كبيرة ترتدي الزي العسكري، كان يثير رعب كل أهل القرية، تسلل من بينهم أحد المسؤولين يسأل عن العريس، كنت ضعيفا لحظتها، أخاف الموت (...) اقترب من أم السعد وهو يجس أنوثتها، يدغدغ أوصالها، يمرر بأصابعه القذرة على وجهها الطاهر العفوي، يمنحها رجولته العكرة»[553]، وكان السجن أحد الأماكن الثورية المقدسة، لأنه كان يضم الثوار والمجاهدين للتعذيب والاستنطاق ومنهم الشيخ الذي تحدثت عنه قصة "أبجديات الانعتاق" لعبد الله لالي حين يقول: «أما الشيخ الذي ملأ زنزانته رهبة من دون أن يحرك واحدا من أصابعه العشر، فإنه لم يعبأ بجدران السجن ولا

---

[551] أحمد طالب: الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة، ص24.
[552] باديس فوغالي: طيناء وقصص أخرى، ص48-49.
[553] حسيبة موساوي: لغة الحجر، ص19.

بالأسلاك المكهربة والكلاب المتوثبة لتمزيق لحم الإنسان (الشهي) ولا تثير في نفسه غضبات الجلادين وزعقاتهم أدنى شعور بالخوف أو الفزع، شفتاه وحدهما تتمتمان:

الله.. الله.. الله قيوم السموات والأرض»[554].

تحيل الصحراء أيضا على تاريخ الجزائر العميق، حيث يزور وفد من المعمرين صحراء الجزائر ومعهم جنود فرنسيون للحماية كما تذكر قصة "دشرتنا القديمة" لعبد الله لالي: «زار واحتنا وفد مهيب من "معمري" الفرنسيين برفقة الآباء البيض تحفهم ثلة من عساكر فرنسا الأنذال، ولأول مرة نحظى من أبناء الرومية الكفرة بالتحيات والبسمات وبعض الهدايا»[555].

تعود بنا وافية بن مسعود في قصتها "هم.. والمدينة والظلام" إلى تاريخ التواجد اليهودي بالجزائر، وبقسنطينة تحديدا، حيث كان المكان لا يتسع لليهودي والمسلم معا وذلك حين يرفض أهل المدينة يهوديا وينفونه بعيدا عنها فتقول القاصة: «كنت تقول إن يهوديا مر بالمدينة وكان أفرادها قليلين وحين استهجنوه وشتموه غادر المدينة وعندما وصل إلى أطرافها راقه أعلى التل ونام فيه وكشكر للمكان غرس عظما كان في زاودته ورحل، ولما نمت بعده الشجرة سماها الناس "شجرة اليهودي"، كنت تقول لي إن من يسب الدين والملة تحتها أو يقيم منكرا تصعقه فيغمى عليه ويبلعه التراب حيا»[556]، وفي قسنطينة دائما يكشف لنا بشير مفتي عن مرجعياتها التاريخية وعمقها الحضاري في قصة "مدينة الآخرين": «كانت قسنطينة أجمل من أن تصفها عين كاتب، ومع ذلك كنت أشعر بضيق وبخوف داخل الأزقة المتناسلة كمتاهة ورائحة التاريخ المنفلتة من جدران صدئة لم يعد هناك ما يشير إلى قيمتها»[557].

ويستحضر الخير شوار أمكنة أجنبية ولكن يبقى على بعدها التاريخي وعلاقته بالثورة التحريرية فيقول في قصة "طريق الشمس" على لسان مجاهد جزائري: «كنت من بين الذين أمر "موريس بابون" بإلقائهم في نهر السين، وفعلا

[554]عبد الله لالي: فواتح، ص17.
[555]عبد الله لالي: المصدر نفسه، ص72.
[556]وافية بن مسعود: وتحضرين على الهوامش، ص7-8.
[557]بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص21.

رموني في ليلة من ليالي أكتوبر الباردة لكن الله شاء لي أن أعيش من جديد» [558]، وتمتد فاعلية التاريخ في أماكن أخرى ومنها الفنادق وعلاقتها بثورة التحرير كما جاء في قصة "الجاواوي" لجمال بن صغير: «اتصلت بالمجاهدين وقررت وضع قنابل في فندق "المشرق" حاليا، وبعد ساعتين انفجرت القنابل وطارت الكراسي وجثث العسكر في كل مكان وسال الدم غزيرا» [559]. ويذكر لنا جمال بن صغير مدينة "سطيف" لمكان كان مسرحا لأحداث ثورية كبيرة وفيها تم التخطيط لعدة عمليات ثورية كما جاء في قصة "الجاواوي" «لم تمر ثلاثة أشهر حتى علمت بمقتل خطيبي، عرفت أنه كان يؤلف أناشيد عن الثورة ويحرض الناس في مدينة سطيف، لقد قتل بحقنة سم» [560].

كانت الحانة ملتقى لرجال الثورة أيضا، ومكانا يشع تاريخا من خلالهم كما جاء في قصة "عرق الكاتب" لبشير مفتي حين قال: «لنبدأ من هذا البار مثلا واسمه "الديكي" صغير بحجم حفرة في الأرض وبه خمس طاولات على الأفضل وزبائنه من كل الأصناف، فهناك الشيوعي الذي خاب أمله في الثورة العمالية المستحيلة، ومناضلون من زمن بن بلة والداي حسين وراقصات في سن الكهولة، يربتن على الأكتاف ويغنين الشيخة الريميتي وفضيلة ادزيرية (...) هذا البار يمكن نعته بالمقبرة الكبيرة، لجيل من الثوار البؤساء في لحظة انطفاء شمعتهم الكبرى» [561]. إنه المكان الذي قلما ذكره الكتاب/القصاصون الجزائريون بمكوناته التاريخية، لكن مفتي جعل منه ملجأ/مقبرة لمن صنعوا الثورة ومجد الوطن.

لقد تنوعت الأماكن ذات المحمولات التاريخية بين المدينة، السجن، ساحات المعارك وحتى الحانات، وإن توظيف هذه الأماكن في القصة القصيرة بأبعادها التاريخية يجعل النص ذا التفات إلى الذاكرة المشتركة في الأزمنة، ويجعل من المتلقي يقرأ أمكنة القصص قراءة أخرى من خلال حوارات تاريخية انكتبت أدبيا، ما دام الأدب هو كتابة ثانية مغايرة للتاريخ تحريرا وتصويرا وتقديرا.

---

[558] الهير شوار: مات العشق بعده، ص63.
[559] جمال بن صغير: تمثال الموظف المجهول، ص96-97.
[560] جمال بن صغير: المصدر نفسه، ص96.
[561] بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص112.

4-4- المكون الثقافي/العلمي للمكان:

تتميز كثير من الفضاءات والأمكنة بمحمولاتها الثقافية المختلفة وإشعاعاتها العلمية المتعددة «ومنذ القديم وحتى الوقت الحاضر كان المكان هو القرطاس المرئي والقريب الذي سجل الإنسان ثقافته وفكره وفنونه» [562] إذ عن لكل مكان خصوصياته الثقافية الموازية لخصوصيات جغرافية وتاريخية ودينية، ويرى اليامين بن تومي أن «المكان كفضاء إقليمي يختزن دلالة ثقافية» [563] تميزه عن أمكنة وفضاءات إقليمية أخرى ذوات دلالات ثقافية مغايرة أيضا، وعندما تتصفح المدونة القصصية الجزائرية نجد أنها استحضرت أمكنة/فضاءات ذات مكونات ثقافية/علمية كثيرة، وكانت تساهم مكونات أخرى في تأثيث القصة القصيرة بأنساق أخرى كثيرة لأن النص القصصي متنوع الشخصيات وبدورها الشخصيات مختلفة المرجعيات، وهذا الالتفات القصصي للأنساق المختلفة المتعددة يمكن القصة القصيرة كجنس أدبي من توسيع آفاق احتوائها لآفاق المتلقين المختلفة المرجعيات أيضا، ولكن ذلك يتحقق حين يتعامل كتاب القصة القصيرة مع هذه الأمكنة ومكوناتها بوعي وعمق وحسن توظيف، لأن «ثقافة المكان في القصة القصيرة يمكن وحدها أن تقدم بعدا تفسيريا خاصا بها وأقصد هنا المحلية والخصوصية الثقافية، إذ كثير من النصوص القصصية تتمثل واقعا حضاريا واجتماعيا ليس فقط بذكر أسماء المدن والحارات والمعالم، لكن باستحضار تفاصيل تؤثث المكان حتى ولو لم تذكر أسماء فتنشط المعلوم في الذاكرة الثقافية المشتركة» [564]، فحين تذكر وافية بن مسعود "مسرح قسنطينة" فإنه تستحضر تاريخ مكان يشع ثقافة ويشكل جزءا هاما من ذاكرة المدينة، فتقول في قصة "شيء من ذاكرة مهزومة": «حضرتني يومها رغبة في العودة إلى المسرح، هذا الذي غرب زمنا طويلا في هذه المدينة، حرم من لوائح زياراتنا عمدا، لكننا لم نستطع إسقاطه من الذاكرة، كان أحد الأماكن التي تقول سيرتا كما هي» [565].

---

[562] ياسين النصير: الرواية والمكان، ص70.

[563] اليامين بن تومي، سميرة بن حبيلس: التفاعل البروكسيمي في السرد العربي، ص95.

[564] محمد الدغمومي: المكان القصصي، مجلة آفاق، ع81-82، ص26.

[565] وافية بن مسعود: وتحضرين على الهوامش، ص26.

ومثلما كان عنوان القصة متكئا على ذاكرة مهزومة، مثلما صارت قسنطينة من دون مسرح مكانا غير مؤثث ثقافيا، لأن المسرح ذاكرة المدينة، وحين يستحضر "المسرح" كمكان ذي محمولات ثقافية عميقة دالة، فإن النص القصصي يصير غنيا بأنساق ثقافية تلتفت إلى الفني من التاريخ والأدب والسياسة والأسطورة وغيرها، كما أن مثل هذه الأماكن ذوات المرجعيات الثقافية تكون ملاذا ومهربا وفضاءات للراحة والتأمل وأخذ قسط من جمال الكون في حياة الشخصيات القصصية التي تأبى تشيؤ الإنسان في عصر الآلة/المادة والتكنولوجيات الحديثة، كما صور محمد رابحي ذلك في قصة "عفريته هائم"، لما صار "المرسم" ملاذا، للفنان وفضاءً تعبيريا عن حياته تؤثثه خيالاته ورؤاه ورؤيته الكونية الفنية المثقفة كموقف من الحياة والعصر، يقول محمد رابحي: «هو لا يكاد يحب حتى يجد العلاقة قد انقضت فيبقى قبله يعاني متوثبا شاردا، حبا لا يعرف له طريقا ولا يجد له قرينا، حبا ضائعا (...) يجد نفسه مدفوعا إلى مرسمه، إلى قطعة القماش مدفوعا إلى الريشة والألوان ليقبض على قطعة تنفلت، على علاقة تتفلك، إحساس يتبدد ليقبض على امرأة يسجنها بلوعته ليطمئن باله وهو يمضي إلى رحلة جديدة» [566]، كما ينقل إلينا خليل حشلاف في قصة "موت غير معلن" تفاصيل مكان ذي مكونات ثقافية هامة ورئيسة في صناعة العقل وبناء ثقافة الإنسان وهو "المكتبة" التي تملأ الإنسان معرفة وتخترق به أزمنة الثقافات المتعاقبة فيقول: «كان علي أن أعرج دئما على المكتبة، كي أمتلئ بكلمات لكتاب أشعلوا جذوة أحاسيسهم، أما أنا فإني أحيل مشاعري إلى زمن آخر» [567]، ويحدثنا الخير شوار عن هذا المكان الثقافي العلمي الهام "المكتبة المنزلية" في قصة "الغريب"، ويربط بين غربته وغربة أبي حيان التوحيدي والغربة تعني المكان، لكن توظيف "المكتبة" كمكان قصي عند شوار كان يعني حوار الأمكنة وتقاسمها غربة مرتاديها، رغم التباعد الزمني بين بطل قصة "الغريب" وأبي حيان التوحيدي، يقول شوار: «حدق في الكتب والمجلدات المبعثرة، يقع بصره على كتاب "الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي"، هذا الذي حيره، كان عزاءه ولعنته وقدوته، هذا الذي أحرق جميع كتبه في لحظة يأس» [568]، إن مكتبة الغريب كمكان قصصي "شواري" لا يكتفي بكونه مسرحا

---

[566] محمد رابحي: ميت يرزق، ص:107.

[567] خليل خشلاف: فراغ الأمكنة، ص05.

[568] الخير شوار: مات العشق بعده، ص50.

لأحداث قصصية وببعد هندسي معروف، إنما يفتح هذا المكان الجدل الفكري المعرفي الثقافي بين الإنسان المعاصر والتراث إن كتبا، شخصيات، أفكارا ورؤى. هذه مزية الأمكنة ذوات المرجعيات الثقافية حين يعيها القاص ويستبطن دلالاتها ويسوع إشعاعاتها على النص أحداثا وشخصيات ولغة، مثلم نقلنا محمد رابحي إلى مكان مثقف، صانع للملامح الثقافية لأمة من الأمم وهو مكتب الأديب الذي هو مصدر لرؤى أدبية ثقافية لها انعكاساتها على الفرد والمجتمع، حيث هذ الأديب «قابع على مكتبه، غير آبه بما حوله، مستلم لقلم أسود جاف، بدا كمسؤولية مرهقة يوكلها سطر سطر لاحق فتتوالى وراء بعضها العض سراعا، بدا منتهيا، حسبه أن يكتب، حتى أنه من فرط الإغراق استثقل مرة القيام إلى المرحاض ومرة القيام إلى الثلاجة (...) كأنما الكتابة قد استقرت به في النعيم الأبدي، حيث صار مكانا علويا لا يرضى أن تمس ملائكيته»[569]، فمكان مقدس مثقف كمكان الأديب، حين يتموقع وظيفيا رفقة مكونات سردية أخرى يستدعيها هذا المكان العابر للأزمنة واللغات، يشكل جوا سرديا متميزا، يعكس ما للأمكنة ومكوناتها ووظائفها من سلطة نصية.

استحضر بعض القصاصين أمكنة ذات مدلولات علمية ايضا، كالمدرسة والجامعة بوصفها طريقا إلى عوامل ثقافية علمية أكبر، وبوصفها محاضن أولية للعقل المفكر والمثقف والمتعلم، مثلم وظف باديس فوغالي "المدرسة" كمكان للدراسة، ورغم ما يكشفه المكان من فوارق اجتماعية بين التلاميذ إلا أن التفوق العلمي هو الفاصل والغاية والأفضلية المنشودة، يقول في قصة "الوجه الآخر": «يوم كنت تلميذا في مرحلة الثانوي، وكان أبوك عاطلا عن العمل، كنت تتعب رأسك الصغير في المفاضلة بين أناقة زملائك في الصف ورداءة ما كنت ترتديه، لقد كنت تشعر أن ملابسك الرخيصة تقلل من احترام زملاء الصف إليك ومع ذلك كنت تغالب ذلك الشعور بالتفوق في الدراسة»[570]، ويعود بناء عقيلة رابحي في قصة "العودة إلى الزمن الأخضر" إلى المدرسة/القسم/الذاكرة الطفولية حين كانت المدرسة تعلمنا الحرية، الحب، الجمال، فتقول: «حقا إنها صدفة رائعة، هذا القسم يحفظ الكثير من الذكريات

---

[569] محمد رابحي: ميت يرزق، ص67.

[570] باديس فوغالي: طيناء وقصص أخرى، ص55.

الجميلة، في هذا القسم كان المعلم يطلب منهم أن يرسموا الاشجار والمنازل والمزهريات الممتلئة بالورود، أما هي فكانت تفضل رسم الأسماك والقطط، لقد عشقت الحرية منذ صغرها» [571]، كما اقترنت المدرسة في قصة "الوافد" للخير شوار بالذاكرة والمستقبل معا بوصفها معبرا مكانيا وعلميا إلى مراحل جديدة كما كان مع هذا التلميذ حيث «حقيبته الصغيرة على ظهره ذكرته بالعودة من المدرسة والفرحة المصاحبة لها، السنوات البعيدة تهمز أعصابه لكنه يحاول في كل مرة تحاشي الأمر وتوجيه فكره إلى ما هو آت» [572].

كما كان للجامعة كصرح علمي/ثقافي حضور في المدونة القصصية بوصفها مكانا جامعا لأفراد مختلفين فكريا، اجتماعيا وعلميا، ولكن الملاحظ أن توظيف الجامعة كمكان لم يكن بوصفها مؤسسة علمية تخلق حوارا علميا ونقاشا فكريا بين طلبة واساتذة محسوبين على النخبة التي تتصدر الفئات الاجتماعية الأخرى، ولكن وظفت كمكان جامع لفئات تتفاوت اجتماعيا وتخلق شيئا من الطبقية كما جاء في قصة "الحركة والسكون والضمة الحارة" لمحمد رابحي وهو يتساءل: «لا أعرف ما الذي جعل شابا بورجوازيا بشاب من طبقة كادحة؟ ربما هي الجامعة: فلهذا سميت كذلك» [573]، أما بشير مفتي فيستحضر "الجامعة" كمكان ليتساءل عن مصير آلاف الطلبة الجامعيين ومستقبلهم المهني فيقول في قصة "حافة السقوط": «وصلت إلى العمل، الجامعة كيوم الحضر، والطلبة من الجنسين في غليان مستمر، تستطيع أن تقول الآن وقد وصلت إلى هذه اللحظة، أنك متحسر على هذا الجيل وعلى وضعه وبؤسه ومخاوفه وأحلامه المشنوقة وأنك على الأقل تملك شقة وعملا، أما هم فما حالهم يا ترى بعد التخرج وما الذي يملكونه حقا» [574].

عكست كثير من الأماكن ذات المكونات الثقافية، اشتغال القاص الجزائري على تنويع مكونات الأمكنة لتكون القصص ذوات محمولات متعددة تعكس التعدد التكويني لأفراد المجتمع بين الثقافي والعلمي والسياسي...الخ.

---

[571] عقيلة رابحي: تفاصيل الرحلة الأخيرة، ص40.
[572] الخير شوار: مات العشق بعده، ص09.
[573] محمد رابحي : ميت يرزق، ص57.
[574] بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص89.

لكن كثيرا من الأمكنة ذات المحمولات الثقافية لم تطرح بعمق النقاش الثقافي والوعي به واكتفى بعض القصاصي إلى إشارات إلى هذه الأمكنة.

4-5- المكونات السياسية/الايديولوجية للمكان:

قليلة هي الأمكنة ذات المكونات السياسية في القصة الجزائرية القصيرة مقارنة بالمكونات المكانية الأخرى، لكأن جيلا من القصاصين الجزائريين تحاشى الخوض في هذه التجربة السياسية قصصيا، وحتى الإشارات السياسية والايديولوجية لدى القصاصين كانت سطيحة عابرة، ومما جاء في توظيف هذه الأمكنة ما كتبت عنه فاطمة بريهوم في قصة "بيت النار" تقول: «أبي تخيفه التغيرات الكثيرة والمتوالية، مشاكل الحزب أخذت كل تفكيره ووقته، وبيتنا الاجتماعات فيه لا تنتهي، وأنا أحضر القهوة وجدتني أقول: لعلنا وصلنا مرحلة النضج تسمح بخوض تجربة جديدة، أما أبي فانفجر "ولاد البارح واش تفهمو في البوليتيك"، وأما الآخرون فالتزموا الصمت تقديرا له» [575]، وتشير في نفس القصة إلى الصراعات السياسية التي تنطلق من خلافات ايديولوجية مختلفة فتقول: «لو كنت بقيت لانفصلت عن الاتحاد، ولضحكت من تلك المعارك الدموية التي دارت بين اتحادكم وبين اليساريين والإخوان والتي كانت بالنسبة إليك مرحلة حتمية وخطوة أولى من أجل التعايش فالشعوب على مر تاريخها تمر بمراحل مماثلة لتصل إلى قمة الديمقراطية» [576]. وفي نفس السياق، ينقلنا خليل حشلاف إلى التناطح الفكري بين فئات اجتماعية مختلفة تأججت في مراحل من تاريخ الجزائر حيث كانت «المدينة تنام باكرا، بعد اذان العشاء، وها هم يدلفون إلى المساجد أفواجا، افواجا، كانوا يتحركون كسيل جارف، لقد حسدتهم عن شيء لم أعرف كنهه أنا الرجل المحاط بأرفف الكتب (...) وكان الخطيب ينصحهم بالابتعاد عني أنا المارد المتمرد، هناك فقط من يتغامزون، يومئون بسياساتهم نحو السماء» [577]، وتوسع حكيمة جمانة جريبيع الفضاء الجيوسياسي لتنتقل في قمة عربية بمدينة عربية فتقول: «يذوب

[575]فاطمة بريهوم: بيت النار، ص26.
[576]فاطمة بريهوم: بيت النار، ص28.
[577]خليل حشلاف: فراغ الأمكنة، ص62.

الثلج بين يدي كما اذابت هذه اللحظات سنة بأكملها ولم تذب هزائمنا على طاولات الاجتماعات، ها أنا تذكرت أنهم اجتمعوا آخر مرة (في مدينة عربية هي قبلة للسواح) اغتسلوا بحبر الخطابات، تصافحوا على رقصة الورق ثم مضوا واعتكفوا بحصونهم المعلقة والانتفاضة عارية من كل حصن إلا من قلوب متوهجة لأطفال لم يجربوا يوما لعبة القفز على حبل الأحلام.. كبروا فجأة فجربوا القفز على حبل النار بحجارة»[578].

ما يمكن قوله من خلال استعراض أهم المكونات المكانية في القصة الجزائرية القصيرة، هو تنوع الأمكنة من حيث مكوناتها، فكان حضورا للأماكن ذات المرجعيات الاجتماعية والتي تناولت اليومي المعيش للفرد والمجتمع، تطرقت إلى قضايا اجتماعية عديدة كالعمل والفقر، والنقل والحياة العائلية، كما أن الأماكن ذات المرجعيات الدينية كانت حاضرة في المتن القصصي الجزائري كالمسجد والكنيسة والمقبرة وغيرها وكان تعامل القصاصين معها بوعي أقل مقارنة بالمرجعيات الاجتماعية للمكان، أما المكونات الثقافية لبعض الأمكنة فنقلت جزءًا من واقع المشهد الثقافي والعلمي في الجزائر ممثلا في المسرح والمكتبة والجامعة والمدرسة بوصفها دوائر علمية وثقافية لها دورها المنوط بها، وكانت هناك إشارات خفيفة عابرة لأمكنة بمرجعيات سياسية وإيديولوجية وكتلميحات من دون تناول عميق وواع لدلالات هذه الأماكن ومقولاتها.

5/ المكان والآخر:

5-1- المكان والشخصية القصصية:

يحتل المكان حيزا هاما في بنية القصة القصيرة، ويشكل رفقة عناصر السرد الأخرى كلا متجانسا يعكس أدبية هذا الجنس الأدبي مستقبلا عن الأجناس الأدبية الأخرى، وللمكان علاقات متشابكة مع الزمن، الأحداث،

---

[578] حكيمة جمانة جريبيع: أنثى الجمر، ص27-28.

وشخصيات القصص، وهذا ما أردنا أن نتوقف عنده في هذا المبحث متسائلين: ما طبيعة العلاقة بين الشخصية والأمكنة التي شغلتها في هذه النماذج القصصية؟ من منهما يؤثر في الآخر؟ المكان أم الشخصية؟ ما الذي يعنيه كلاهما للآخر؟ كيف اشتغل القصاصون الجزائريون مع هذه الثنائية (المكان والشخصية)؟

ترى نبيلة إبراهيم أن علاقة الإنسان بالمكان بدأت تشغل المفكرين في الآونة الأخيرة، وربما يرجع السبب في هذا إلى تخلخل علاقة الإنسان بأقدم مكان وارسخه وهو الأرض، نتيجة ابحاث الفضاء التي تلح على اكتشاف عوالم مكانية أخرى تنافس الأرض في علاقة المكان بها، وربما رجع السبب في ذلك إلى الإفراط في زج الإنسان المعاصر في عوالم مصنوعة»[579]، فالإنسان لا يستطيع أن يكون في لحظة ما خارج المكان ابدا ومن ثمة فإن هذا التلازم الدائم جعل البحث في علاقة الكائن بالمكان عميقة ومحل بحث دائم لمدى «التفاعل الحاصل بين الحالّ والمحل، بين الحاضن والمحضون، بين الكائن والمكان، هذا التفاعل لا يمكن بأي حال من الأحوال التغاضي عنه نظرا للتلازم الكائن بين هذين العنصرين، إذ إن كل عنصر منهما يتأثر بفعل الآخر وكل منهما يفعل بالآخر وينفعل به»[580]، فالإنسان يشغل مكانا ما في حياته، للعيش والعمل والتنقل ويحدث فيه تغييرات هندسية وثقافية ويسمه بملامح الإنسانية المختلفة، وتصير له فيه تجارب متنوعة مع نفسه ومع الآخر داخله و«المكان الحيز لا يمكن ان يعني شيئا كبيرا وإنما المكان الذي يعني هو المكان التجربة»[581] المكان الذي يحتزن تجاربه وذكرياته وكل ما صدر منه كما «يعني المكان بالنسبة للإنسان أشياء متعددة فهو المأوى والانتماء ومسرح الأحداث»[582] في واقعه المعيش ويكون للمكان سلطته المضادة على الإنسان من حيث أنه «يؤثر في الناس بنفس القدر الذي يؤثرون هم فيه، فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي (...) فيفرض كل مكان سلوكا خاصا على الناس الذين يلجونه»[583] وينطبعون بخصوصياته ومثال ذلك «الأماكن الدينية

---

[579]نبيلة إبراهيم: فن القصة، ص139.
[580]إبراهيم الحجري: شعرية الفضاء، ص37.
[581]موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، ص74-75.
[582]موسى ربابعة: المرجع نفسه، ص74.
[583]سيزا قاسم: القارئ والنص،ص46.

تفرض علينا أن نرتدي ملابس محتشمة وأن نتكلم بصوت خفيض» [584]، مثلما تفرض عليما أماكن أخرى سلطتها كالمجالس السلمية في الانضباط واللباس المحترم، والملاعب الرياضية وخصوصياتها اللغوية والشكلية من هندام الألبسة، وتنفتح الطبيعة كمكان على دلالات غير التي تدل عليها وتفرضها أماكن أخرى، من الإحساس بالحرية والانطلاق والراحة.

واهتمت الأعمال الأدبية برسم علائق مختلفة بين المكان والشخصيات القصصية «فمن خصائص القصة القصيرة أنها تهتم بالأماكن الكاشفة للحالات وللأوضاع المتحكمة في الشخوص وحركتهم» [585]، كما يتم التعامل مع المكان القصصي بحسب الأوضاع النفسية والعاطفية للشخصيات ايضا وذلك وعي من القصاصين بتأثير المكان على مكوناته الإنسانية أيضا حيث «يتحكم المكان الفاعل بالانفعالات الشعورية والنفسية للشخصيات، ويحركها على وفق طبيعته ولا سيما المكان المعزول المنفصل عن العالم الخارجي، فقد يثير هذا المكان تلك الانفعالات ويزيد من حدتها» [586]، كالسجن مثلا أو المخفر كما عكسته قصة "الباب العالي" لمحمد رابحي، أين تبدو سلطة المكان واضحة لما كان للمخفر من تأثير على نفسية المحبوس ومشاعره، يقول رابحي: «وحدث ذات ليلة أن اقتحم المقر رجال الأمن واعتقلوا من اعتقلوا من مشردين ومروجي مخدرات، وفي المخفر أحسست بالمهانة والذل والرطوبة، ثم اكتفوا بتوبيخي وتعنيفي ونصحوني ألا أرتاد مثل هذه الأماكن» [587]، غير أن هناك أمكنة ليست معزولة عن العوامل الخارجية، مأهولة متوفرة على كل شروط الحياة الهنيئة والراحة، لكن يشعر الإنسان فيها بالاغتراب والوحدة، وقصة "المدينة... انكسار الأسئلة" لخليل حشلاف ترصد جانبا من اغتراب الإنسان المعاصر، وتداعيات المدينة فيطورها على الذات العميقة حيث يسرد اغترابه «المدينة فسيحة إلا أني اشعر بالضيق، كان ثمة أناس سمر السواعد والوجوه ينحني بعضهم على بعض في عناق يشبه مصارعة الأكباش، كنت أجول كالمضروب بقضيب فقد شعرت بشتى المشاعر تجيش في

[584] سيزا قاسم: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[585] محمد الدغمومي: المكان القصصي، مجلة آفاق، ع81-82، ص26.
[586] محمد ونان جاسم: المفارقة في القصة، ص22.
[587] محمد رابحي: ميت يرزق، ص128.

صدري»[588]، إن شساعة المكان الهندسية/الجغرافية لا تعكس حتما مساحات الضيق وجغرافية الاغتراب في النفس البشرية تماما، فقد يشعر الإنسان وهو في مكان ضيق جدا برحابة صدره وسعة خواطره، ويعمد بعض القصاصين إلى إظهار مدى تأثير الشخصية على المكان ووسمه بملامح غير التي عرف بها عند شخصيات أخرى حيث «يقوم القاص بإضافة الكثير من التفاصيل على الشخصية ليدفعها لتملأ الحيز الذي يريده» [589] بالطريقة التي يريد بها تأثيث المكان أحاسيس وعواطف ونفسيات، مثلما عمدت دنيازاد بوراس إلى سرد تفاصيل شخصية قصصية هي "ليلى" لتظهر للقارئ أجواء "الفراش" كمكان مؤثث بهذه التفاصيل الشخصية لليلى، كما في قصة "بسمة الأمل" حيث تحدثنا بوراس: «كلما أوت ليلى إلى فراشها لتنام أدركت تماما أنها لن تنام فآلام القلب المرة الموجعة وآلام الوجود السخيف والذكريات الدامية لن تجعلها تغمض جفنها» [590]، إذ إن استحضار تفاصيل "ليلى" من آلام القلب، آلام الوجود السخيف، الذكريات الدامية، كان تأثيثا عاطفيا لمكان الألفة والراحة والنوم وهو الفراش، لكن تحالف هذه المشاعر الدامية جعل "ليلى" وهي على فراش النوم "لا تغمض عينيها، سهرا وارقا وهي مفارقة مكانية بامتياز، مثلما تحول غرفة الفندق – وهي في أصلها للراحة – إلى مكان للأسئلة المحيرة ولحوار الروح والجسد الأنثوي كما تصوره منى بشلم في قصة "سراديب القدر" على لسان شخصية قصصية أنثوية «عدت إلى غرفتي، استلقيت على السرير وأسلمت فكري بخيالات مقتضبة، لم تفارقني نشوتي، حتى وأنا أغسل الجسد بالماء البارد، قد تكون أبعد من سطح الجسد، قد تكون بجسد القدر.. لا بجسدي أنا» [591]، وكشفت الذات الساردة وهي الشخصية الضميرية/الأنا الساردة، كشفت هذا التفاعل بين المكان وبينها مباشرة وبعمق ودون وسائط وصفية و«يعد وصف المكان على لسان الشخصية الساردة واحدا من أهم آلياتها لإيضاح نظرتها إلى أحداث القصة بكاملها وازمة وجودها داخلها» [592]، لأن هذا النوع

---

[588] خليل حشلاف: فراغ الأمكنة، ص61.
[589] طلال حرب: أولية النص، ص48.
[590] دنيا زاد بوراس: صرخة امرأة، ص18.
[591] منى بشلم: احتراق السراب، ص57.
[592] هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، ص146.

من السرد يكون اقرب إلى تحديد علاقة الشخصية بالمكان كمكون سردي تتحرك داخله، وبوصفه «وسيلة لمعالجة القيم المغايرة أو المحايثة له وارتباطها الوثيق بالانفعالات الشعورية للشخصيات الفاعلة في النص السردي»[593].

أما فتيحة كحلوش فتنحو بالمكان دلاليا إلى ثنائية ضدية هامة تجعل من المكان منقسما بين "الهناءة والعدوانية" وتتحدد الخاصيات من خلال تجربة الإنسان حين تحدد علاقته بالمكان حيث «إن معايشة مكان جميل ونقل تجربته يثير في الذهن مباشرة هناءة ذلك المكان، والعكس صحيح، فسلسلة الإحباطات التي يعانيها المرء في مكان ما تجعل من هذا الأخير مكانا عدوانيا»[594] غير مرغوب فيه إن استذكارا أو زيارة أو حياة فيه. مثلما ارتبطت الحديقة كمكان في ذاكرة طفلة اغتصبت فيه كما جاء في قصة "حارس الحديقة يقطف زهرة" لمحمد رابحي فهذه الطفلة لما «رأت الكثير منهم يزحفون صوب الحديقة ارتعبت، خافت أن يطلعهم حارس الحديقة على سرها، فدعت طويلا وعميقا أن لا يبوح بشيء مما اتاه، ويحفظ الأمر فيما بينه وبين نفسه»[595]، ويتحول المكان المعروض بالألفة والحميمية والفرح إلى مكان مخيف مرعب كالبيت الذي يختزن ذكريات أليمة للإنسان كما تحدث عن ذلك الخير شوار في قصة "الطريق إلى بني مزغنة" حيث «البيت غول مخيف.. يفتح فاه على وقع تيار بارد، الجو كئيب "كأن كافرا مات فيه ".. الآدمي كتلة خانها الانتعاش.. عشش فيه سرطان البحيرة.. شبكة من التجهم تحاصر تلال وجهه، العينان تضخان دمعتين مالحتين تتحولان عبر تلك التلال المقفرة»[596]. وبذلك ندرك ان ثنائية "الهناءة والعدوانية" التي تحدثت عنها فتيحة كحلوش، هي من تحدد علاقة الشخصية القصصية بالمكان، ومدى التفاعل الحاصل بينهما إن سلبا أو إيجابا. لأن كلا من المكان والإنسان يتفاعل مع الآخر يتأثر به ويؤثر فيه، يسكنه ويسكن فيه أيضا.

5-2- المكان وجدل الأنوثة والذكورة:

---

[593]محمد ونان جاسم: المفارقة في القصة، ص17.
[594]فتيحة كحلوش: بلاغة المكان، ص27.
[595]محمد رابحي: ميت يرزق، ص23.
[596]الخير شوار: مات العشق بعده، ص23.

وردت كثير من الأمكنة القصصية الجزائرية وفي ثناياها إشكاليات معقدة يتصدرها جدل المكان بين الأنوثة والذكورة. والمرأة وحرية شغل المكان والتنقل فيه، والسلطة الذكورية على بعض الأمكنة على حساب الأنثى، وكل ذلك تحت عنوان حرية اختيار الأمكنة وشغلها وتقسيمها بين أماكن ذكورية وأخرى أنثوية تحت أغطية دينية، أعراقية، أو شخصية متنوعة. و«يرتبط المكان ارتباطا لصيقا بمفهوم الحرية، ومما لا شك فيه أن الحرية – في أكثر صورها بدائية – هي حرية الحركة، ويمكن القول إن العلاقة بين الإنسان والمكان – من هذا المنحى – تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية»[597]، وكثيرا ما شعرت الشخصيات الأنثوية في القصص القصيرة بالقيد والحجر المكاني وتضيق لهوامش حريتها في شغل أماكن معينة أو التواجد والتحرك فيها. «فالحجر الاجتماعي على حركتها حجرة، وطبيعة الثقافة التي تلقنتها المرأة حجرة، والجسد بحد ذاته حجرة أكثر تعتيما وإظلاما»[598] كما يرى صلاح صالح في كتابه "سرد الآخر"، وكثيرا ما كان الجسد الأنثوي حائلا عن ولوجها أماكن بقيت محصورة على الرجال فقط، انطلاقا من الأمكنة القريبة جدا من المرأة كشرفة البيت الذي تعيش فيه كما تساءل محمد رابحي عن ذلك بحيرة في قصة "منظر لا يرى من الشرفة": «ربما عشر سنوات من عمري غير كافية لأفهم لم تحرم فتاة في الخامسة عشرة من الخروج إلى الشرفة، وتأخذ قسطا من التنفس والجمال: إن أبي لا يرى من هذه الدنيا غير مقهى الرصيف والعباد في ذهابهم وإيابهم»[599] وهو التخوف ربما من رؤية هذه الفتاة، إذ إن الإطلال من الشرفة لأخذ قسط من الراحة والتأمل والجمال لدى الذات الساردة وهو شقيق الفتاة، لكن الشرفة والإطلالة الأنثوية منها تمثل لأب كشفا للمستور وانفتاحا على أمكنة ممنوعة من الرؤية وهي المقهى والشارع، إذ «كنت استغرب كيف ان هذا المنظر الطافح بالأفق والاتساع لم يكن يشفع لأختي الشقيقة لدى أبي... قبل أيام شدها من ذراعها وأخذ يوبخها ويعنفها على نحو لم أعهده، ولم تعهده هي أيضا منه !! قال إنها لم تعد صغيرة، كبرت بما فيه الكفاية، لا يصح أن تقف بعد اليوم على الشرفة تتفرج على الناس.

---

[597] سيزا قاسم: القارئ والنص، ص45.
[598] صلاح صالح: سرد الآخر، ص142.
[599] محمد رابحي: ميت يرزق، ص46.

ويتفرجون عليها»[600]، ومن هذين المشهدين السرديين يتضح أن جسد الأنثى/فضاء الجسد، هو من يقف حائلا بينها وبين حوار مع فضاءات غيرية أخرى، فالإشكال ليس في شرفة/مكان تقف فيه، وتشغله، بل في كونها صارت كبيرة، بالغة، فصار يليق بها فضاءات أضيق كما يرى والدها، خاصة إذا تعلق الأمر بشرفات المساكن في المدن. حيث الحركة الدؤوبة للمارة، رغم إحساس الأنثى بالراحة في الشرفة كما جاء في قصة "عذابات فرح" لحكيمة جمانة جريبيع فتقول: «أهرب حيث الشرفة مطلة على زقاق ضيق، يسحبه أفق بعيد، يترامى في بحره جبل "غريون" لوحة سرمدية، لم يتعاقب عليها نسخ الأنامل»[601]. كما يمكن للشرفات أن تكون أماكن للتحاور عند النساء وهي بذلك أماكن مؤنثة كما جاء في قصة "آخر الظلال" لمنير مزليتي و«صباح اليوم التالي، أشرقت الشمس على امرأتين تتبادلان الحديث من على شرفتين متجاورتين»[602] ويمكن للشرفة أن تكون بوابة بوح هناك حيث «شجيرات التوت التي تحف هذه الدار والشرفة التي تطل منها تلك المرأة المقبلة بوجهها على سر تريد أن تكشفه فيها»[603]، ولم تخف وافية بن مسعود تخوفها من هذا المد الرجولي التسلطي على عوالم المرأة في قصة "شيء من ذاكرة مهزومة" وهي تقول: «ولما كبرت أحلامي في هذه المدينة أوقفها المد الرجولي، الذي يحكمها لا تنظري إليها.. فكلما رفعت نظري إلى الفضاء أبحث فيه عنها، يقابلني وجه انفجاري يضع حدا للحظة وأنتهي إلى انكسار آخر»[604]، ويبقى جدل المجتمع الذكوري، والقمع المعنوي تجاه الأنثى يكتسح الأماكن والفضاءات القصصية شيئا فشيئا، ولكن تلك الأنثى «تنتفض الصرخة الحبيسة بأعماقها، يا مدينة العهر تطهري، اطرحي عنك أقنعة الزيف، اجر في سيل الألوان المجلوبة في علب الكذب (...) كانت وحدها لا شريك لها هذه العلياء، أشهرت سيفها في وجه سماسرة اللذة عندما استوردوا العهر وصادروا العفة، صرخت، انحصرت الصرخة، وصرخت وماتت الصرخة في معترك صلد من قضبان الذكورة التي تلوي نسمة التغيير من أنثى الجمر»[605]، إن هذا الصراع بين الذكورة والأنوثة وتحت مسميات عديدة كان أكثر حدة وذكرا

---

[600] محمد رابحي: المصدر نفسه، ص45-46.
[601] حكيمة جمانة جريبيع: أنثى الجمر، ص58.
[602] منير مزليتي: الظل والجدار، ص37.
[603] خليل حشلاف: فراغ الأمكنة، ص55.
[604] وافية بن مسعود: وتحضرين على الهوامش، ص22.
[605] حكيمة جمانة جريبيع: أنثى الجمر، ص32.

وتطرقا من طرف القصاصات الجزائريات على حساب القصاصين، وقد حاول كلاهما أن ينقل مدى التضييق المكاني على المرأة انطلاقا من اقرب الأمكنة إليها كالبيت والشرفة والشارع وغيرها، ويزداد الأمر تعقيدا وجدلا حين يتعلق الأمر بأماكن محسوبة على الذكورة كالمقهى كما طرحها منير مزليتي في قصة "الوشم" حيث يقول: «مدينتنا ليست بالمحافظة جدا.. ولا بالمنفتحة جدا.. ولذا حينما تلج امرأة المقهى.. ودون أن تكون متسولة.. فهذا أمر بإمكانه أن يصبح حدثا مثيرا، خصوصا إذا لم تكمل لسابها واكتفت بالقليل منه» [606]، وفي هذا المقطع السردي تصريح واضح على أن المقهى مكان ذكوري فقط، وأن ولوجه من طرف الأنثى مخالف للعرف الاجتماعي رغم أن الأمر يتعلق بمدينة لا بريف أو تجمع سكاني صغير، غير أن دنيازاد بوراس في قصة "حبيب الروح"تصر على لسان الذات الأنثوية الساردة أن الأمكنة من دون الآخر/الذكر/الحبيب/الزوج/الصديق تكون خرابا.. واغترابا.. وأن الأمكنة تحيا بحياتهما معا قريبين في ألفة ومحبة: «إنه روحي وروح نفسي البريئة الطاهرة التي ما أحست الراحة يوما إلا بجواره وما نعمت بطعن الحياة إلا بوجوده،

حين أكون بعيدة عنك اشعر وكان شيئا ما في جسدي يؤلمني اشعر أنني أفتقد احن حبيب وأحب رجل إلي في هذا الوجود الواسع» [607]، هي الفضاءات التي من شأنها أن تمحو هذا الجدل المكاني القائم بين الأنثوي والذكوري.

خلاصة الفصل:

من منطلق أن المكان هو هوية العمل الأدبي، وإحدى الركائز سرديا ذا سلطة بارزة على المكونات السردية الأخرى، فقد احتفى القصاصون الجزائريون بالمكان كثيرا، وكان الحيز الاساس الذي احتوى أحداث قصصهم المختلفة.

[606] منير مزليتي: الظل والجدار، ص68.
[607] دنيازاد بوراس: صرخة امرأة، ص15.

توقفنا عند أنواع المكان مبينين أسباب تقسيمها، ليس على أساس محدد ودقيق وثابت، ولكن على أسس أخرى تساعدنا في إبراز خصوصيات أماكن تختلف فيها عن أخرى. ومن هذه الأسس: الانفتاح والانغلاق، المقدسة والمدنسة الواقعية والعجائبية، رغم أن كثيرا من الأمكنة كانت ذوات خصائص متداخلة بين أكثر من نوع.

تطرقنا أيضا إلى مكونات المكان في القصة الجزائرية القصيرة بداية بالمكونات الاجتماعية والمكونات السياسية والإيديولوجية مرورا بالمكونات الدينية فالمكونات الثقافية والعلمية، حيث أثث القصاصون هذه الأماكن بمدلولات متعددة وكان لمرجعيات الأمكنة سلطتها ووهجها داخل القصة القصيرة.

كما عرجنا على إشكاليتين أساسيتين في مبحث "المكان والآخر" وهما علاقة المكان بالشخصية من حيث إنهما عنصران فاعلان في القص وأن كلا منهما يتفاعل مع الآخر ويتبادلان التأثير والتأثر، كما أن الإشكالية الثانية المطروحة هي: المكان وجدل الأنوثة والذكورة، بوصف الأمكنة مثيرا لجدل الشغل والتحرك من طرف العنصر المؤنث والمذكر في المجتمع، فكانت كثيرا من الأمكنة ممنوعة/محرمة على الأنثى خلاف الرجل/الذكر. وهو ما خلف جدلا حول حرية الأنثى المكانية واحتكار الذكورة لها وهو ما انعكس في المتن القصصي الجزائري وكان أكثر حدة في الطرح من طرف القصاصات الجزائريات.

لقد تعامل القصاصون الجزائريون عموما مع المكان تعاملا واعيا، واستحضروه بوصفه إطارا جغرافيا هاما بكل محمولاته وتأثيراته وتأثيثاته وجمالياته في النص، ليتبين أن المكان ركيزة هامة في بنية وأدبية القصة الجزائرية القصيرة.

الفصل الرابع: اللغة والأسلوب في القصة القصيرة الجزائرية.

1/ أهمية اللغة ووظائفها:

هل اللغة وسيلة تواصل بين الافراد وحامل للأفكار والرؤى وتعبير عن المكنونات؟ وذلك «بالنظر إلى اللغة على أنها وسيلة نقل المشهد من خلد المتحدث والكاتب والشاعر، إلى المتلقي، مستخدمة لهذا الغرض كافة إمكاناتها المادية والمعنوية حتى تتضمن قدرا معتبرا من الصدق والأمانة» [608]، أ ليست اللغة الجسر الذي يربط المبدع/الناص بالمتلقي؟ ومتى استطاع الطرف الأول التحكم في هذه الوسيلة واستغلال إمكاناتها، استطاع الوصول بنصه وأفكاره إلى ذهن المتلقي، واستطاع أيضا تحقيق اكتفاء جمالي لدى قارئه؟ وهل صحيح أن «اللغة هي المعيار الأساسي المعول عليه، وذلك لما تحمله من طاقات، وإمكانات فهي التي تبعث على الإدهاش أو عدمه أو الغرابة والوضوح (...) فالمادة الأساسية التي تشكل الإغراء ليس الموضوع الذي تتحدث عنه لغة النص فقط، بل اللغة نفسها» [609] التي قد تكون أساس النص والمحور الرئيس للعمل الأدبي لما تتضمنه من قدرات هائلة على الإثارة والدهشة، ولما تكتنزه من احتياطي دلالي وجمالي كبير؟ وما مدى انعكاس قدرة الناص/المبدع في التعامل مع اللغة على النص الأدبي؟ من حيث استغلاله الفرداني المتميز للغة، حين يقف أمامها وقفة مستثمر، مستبطن لمكنوناتها والتسلح بطاقاتها في مواجهة المتلقي، هل يتطلب ذلك أن يكون عارفا باللغة، وطرق استعمالاتها، وسياقات استغلال تشكيلاتها؟ ما دام «المعنى شيء خاص بعلاقات داخل اللغة» [610]، فكثير من المعاني التي يستهدفها الناص هي نتاج تراكيب لغوية خاصة بالناص ذاته الذي يراهن على اللغة حيث «الكاتب الناجح هو الذي يملك زمام اللغة، ويعرف كيف يستعملها

---

[608] حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي (د.م.ج) الجزائر، 2009، ص4.
[609] موسى ربابعة: جماليات الاسلوب والتلقي، ص206.
[610] ديفيد وورد: الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999، ص13.

استعمالا جيدا»[611] كما يقول بذلك النقاد، إعلاء لشأن اللغة وجوديا وأدبيا، فيرى هيدغر «أن اللغة بيت الكينونة House Of The Bing، إنها ما يضمن إمكان الوقوف وسط موجود منكشف، فحيث تكون لغة يكون عالم، وحيث يكون عالم يكون تاريخ »[612]، فلا وجود بلا لغة نسكنها، نكون بها، تسكننا «وعبارة هيدغر "اللغة بيت الوجود" تعني أن اللغة أداة يفصح الوجود عن ذاته من خلالها» [613]، ويقف عبد الملك مرتاض متعجبا أمام هذا البيت الصوتي الوجودي حين يقول: «اللغة ! إنها هذا الوجود الصوتي العجيب »[614]، الذي يسكنها الوجود تارة ولا يتحقق إلا بها، ويُسكنها أفكاره، أحاسيسه، مقاصده تارة أخرى، وما دام الوجود ذا طبيعة لغوية بحتة والإنسان جزء من هذا الوجود فإن «طبيعة الإنسان عند جادامير ينبغي أن تحدد بوصفها طبيعة لغوية، وهي التي تجعله يظهر، ولا تستخدم اللغة بوصفها أداة إلا إذا اعتبرت نظاما من العلامات والأحرى أنها تفصح عن موقف، أو تجعل موضوع نص ما يتكشف. وهي تميط الحجاب عن عالمنا (...) إذ لا عالم يقع خارج اللغة» [615]، فلا يعرف الكون/الآخر/الغير/الأنا إلا باللغة، وحين تصير نظاما من العلامات الدالة يمكن ان تكون قناة تعبير وتواصل وربط وكشف حيث «تشكل اللغة القناة والمعبر الأساسين اللذين تنسكب عبرهما المعاني والأحاسيس» [616]، كما اكتست اللغة أهميتها في حيز الدراسات الأدبية من حيث إنها ذات محمولات فكرية كثيرة وإنه لا مجال للحديث عن فكر دون الحديث عن لغة حاملة له لأنه «يجب على الفكر أن يتقولب في اللغة التي توضحه وتنظمه» [617] وتقدمه للقارئ واضحا على الدوام، ويعزز عدنان بن ذريل رأي هيدغر ويقوى عماد اللغة كون «اللغة سيدة العلاقات ومحركة العالم وكاشفة الوجود، إنها تعطي وتمنح، وعلى الإنسان أن يسكن في بيتها فيحرسه ويرعاه» [618] فتصير اللغة صانعة العالم بالكلمات بالنسبة إلى الإنسان، وتبلغ ذروتها السلطوية والوظيفية في عالم النص لأن «الأدب لغة خاصة، لها قوانينها

---

[611] إيفلين فريد جورج يارد: نجيب محفوظ والقصة القصيرة، ص200.

[612] عاطف جودة نصر: النص الشعري ومشكلات التفسير، الشكرة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1996، ص20.

[613] عاطف جودة نصر: المرجع السابق، ص53.

[614] عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، (د.ط.ت)، ص 116.

[615] عاطف جودة نصر: المرجع السابق، ص20.

[616] إبراهيم الحجري : شعرية الفضاء في الرحلة الأندلسية، ص221.

[617] عبد الرزاق دوزاري: بعض الأسس المعرفية لنظرية تشومسكي، مجلة اللغة والأدب، ع: 16، 2003، ص192.

[618] عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، مجدولاوي للنشر والتوزيع، ط2، 2006، ص28.

الذاتية التي تحكمها، وهي قوانين تكمن في ذهن الأديب، يكتسبها من خلال التمرس والتعامل والمتواصل مع النصوص الأدبية»[619] كما يمكنه من خلالها أن يفجر طاقاته الإبداعية لأن اللغة ليست أداة تعبير فحسب، بل أداة إيحاء وعنصر تشكيل جمالي هام في الأدب من حيث «إن الخطاب الأدبي ينبني على اللغة، فهو لا يعدو أن يكون سلسلة من الكلمات التي تنتظم داخل الجمل أي إن القصة (أو القصيدة) ليست إلا جملة طويلة مركبة والذي يميزها عن الكلام العادي هو كيفية تنظيم وحداتها اللغوية» [620]، من حيث استخدامها الفرداني بأسلوب الناص الذاتي الشخصي البعيد عن الاستعمال القاموسي بوصف الأدب «صياغة لغوية لتجربة إنسانية عميقة، أو إنه استخدام خاص للغة» [621] كما يرى شكري عزيز الماضي، وفي هذا الاستخدام الخاص خروج باللغة من المعيارية/النمطية إلى عوالم الانزياح والتخييل كما يرى سعيد بوطاجين في «أن اللغة المعيارية تحد من المخيلة» [622]، ولا تخدم الأدب بوصفه إبداعا وتخييلا وانزياحا وذلك لا «يكون في اللغة الحقيقية المباشرة والتقريرية، وإنما يكون في التعابير التي تمثل خروجا عن السنن المألوفة»[623] وهو ما من شأنه أن يمنح «للأديب شيئا من الحرية في استعمال هذه اللغة، ليكون لاستعماله خصائص تميزه» [624]، وليعكس اختلاف الأساليب تنوع الاستعمال اللغوي ومستويات الاختيار الشخصي للغة إذ «لكل كاتب طريقته في اختيار الكلمات وترتيب الجمل وتنسيق الحوادث» [625] وهو ما يجعل القارئ/المتلقي المتمعن المدقق يستطيع التمييز بين كتابات غيره والتعرف على أصحابها بمجرد قراءتها، وذلك لأن لكل كاتب خصوصياته في الكتابة من حيث التعامل مع الظاهرة اللغوية، انطلاقا من أصغر بنياتها وهي اللفظ الذي يكون فيه للكاتب إبداع خاص حيث «الأديب المبدع لا يأخذ ألفاظه من الكتب وإنما يستمدها من نفسه (...) والكاتب يبدع ألفاظه، لأن اللفظة كالوتر لا تحمل معنى وإنما تحمل معاني ولا تخرج معانيها من ذاتها، إلا إذ وفق الأديب في توقيع انفعالاته

---

[619] عبد الحميد بورايو: منطق السرد، (د.م.ج)، 1994، ص06.
[620] توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، 1984، ص73.
[621] شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، ص10.
[622] سعيد بوطاجين: الكتابة ووهم المرجع، مجلة اللغة والأدب، ع15، 2001، الجزائر، ص367.
[623] موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، ص123.
[624] زهير غازي زاهد: قراءة النص، دراسة في المنهج، مجلة الفصول الأربعة، رابطة الكتاب والأدباء، ع90، 2000، ليبيا، ص80.
[625] محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص114.

عليها»[626]، كما «تشكل اللفظة في العمل الفني مرحلة من أهم وأخطر مراحل الاختيار والتركيب [حيث] تؤدي وظيفة حساسة حين تحتل موضعا تبث من خلاله إشعاعها في اتجاهات عديدة وتستقبل في الوقت ذاته إشعاعات تلك الاتجاهات المختلفة ولأجل هذا حظيت بالكثير من العناية والاهتمام في القديم والحديث»[627] وتظهر مقدرة الأديب في نقل اللفظة من جمودها الدلالي القاموسي إلى حراكها التعبيري النصي/السياقي بإعادة صياغة وتشكيل جديد حيث «تلعب الصياغة دورا جديا في صناعة الألفاظ اللغوية، لأن الضوء يتسلط هنا على اللغة في حاليها: مفردة كانت أم مركبة، أما أداء المعنى فيلعب دوره على صعيدين: الوضعي أو القاموسي الذي تقدمه المعاجم اللغوية، والمعنى النسبي الذي تقدمه القرائن التعبيرية»[628]، ويكاد ينفرد الاستعمال الأدبي على غيره من الاستعمالات النصية الأخرى بهذا الرهان على اللفظة وترحيلها من محاضنها القاموسية الوضعية إلى آفاقها السياقية الإبداعية لتولد دلالات ومعاني كثيرة وجديدة، «فاللغة تبنى وتركب في إطار تكوين أدبي متكامل تفجر طاقاتها التشكيلة والتمثيلية والبلاغية والدلالية، واللغة بهذه الكفاءة وبمستويات مختلفة بطبيعة الحال هي التي تحدد منظور العمل الأدبي في مواجهة الواقع»[629] ويؤكد شكري عزيز الماضي رؤية نبيلة إبراهيم للغة في قوله بأن «قيمة العمل الأدبي لا تتمثل بمقدار تضمنه العواطف والانفعالات ولا حتى بانفعالنا به كقراء، وإنما القيمة لقوة الابتكار والخلق الأدبي التي تتمثل في جعل اللغة قادرة على الإيحاء وامتلاك قوة التأثير»[630] لذلك عمد الكتاب المعاصرون إلى تكثيف لغتهم داخل النص من حيث «شحن الكلمات بمعان تربو على طاقاتها العادية دون الاعتماد في ذلك على غير الألفاظ الموجودة في النص»[631] وذلك من حيث « اختيار اللفظة بما يدعها تعبر عن قليل أو كثير من المعاني بدلا من المعنى الواحد»[632] القاموسي الوضعي الذي يليق باستخدامات في مجالات علمية أخرى غير الأدب، وبهذا التكثيف يتيح الناص للمتلقي فرصة ابتكار دلالات/توقعات/تأويلات للنص، وهو ما يحسب للنص الأدبي المعاصر المكثف والمنفتح على تعدد القراءات

---

[626]إيليا الحاوي: في النقد الأدبي، ج3، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1980، ص362.
[627]صلاح رزق: أدبية النص، ص211.
[628]شفيق البقاعي: الأنواع الأدبية، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص31.
[629]نبيلة إبراهيم: فن القص، ص53.
[630]شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، ص71.
[631]محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ (د، م، ج) الجزائر، 1994، ص267.
[632]إيليا الحاوي: في النقد الأدبي، ج3، ص363.

لانفتاحه على استعمالات خاصة متميزة للغة وهو لب ما دعت إليه المدرسة الشكلية حيث نظرت إلى «الأدب على أنه استخدام خاص للغة يحقق تميزه بالانحراف بأفعال، وتشويهها، فاللغة العملية تستخدم استخداما يرتبط بأفعال التوصيل، أما اللغة الأدبية فليست لها أية وظيفة عملية، وإنما تجعلنا نرى بطريقة مختلفة» [633] وتحقق من رؤانا الفنية الجمالية القرائية للنص، للغة، للوجود، ما لا تحققه اللغة المعيارية العملية. إذ «تنطلق المدرسة الشكلية من مفهوم أن الأدب استعمال خاص للغة، حيث إنه يبعدها عن استعمالاتها المألوفة وهي من ثم تركز على هذا الاستخدام الخاص للغة في إطار العمل الكلي» [634] وهو ما أكده رمضان كريب في مقارنته بين اللغة العادية واللغة الأدبية إذ «إن اللغة الأدبية تتميز عن اللغة المستعملة في النشاطات العملية وغيرها، فاللغة الأدبية جزء من النص الأدبي، بينما لا نكون في بقية النشاطات سوى وسيلة أو علامة إشارية» [635] وتتجاوز اللغة الأدبية وظيفتها كقناة/أداة/وسيلة للتواصل إلى غاية في حد ذاتها بوصفها جزءا من النص ومكونا لا ينفصل عن بقية المكونات الأخرى في تشكيل النص الأدبي، كما أن «اللغة المعيارية تقوم على علاقة الاعتباط أو الضرورة بين الدال والمدلول، تكون مقصدية الألفاظ فيها ما حددته قواعد المواضعة والاصطلاح، بينما في اللغة الأدبية أو الشعرية تسعى الألفاظ إلى التماهي مع الأشياء التي تحيل عليها. هذه اللغة تقوم على مبدإ الاختيار والقصد فهي تتجاوز الدلالات العرفية إلى بناء دلالات خاصة لا مرجع لها سوى ذاتها» [636] في النصوص الأدبية مختلفة الأجناس، وفي القصة القصيرة بالخصوص بوصفها الجنس الأدبي الذي نشتغل عليه في هذا البحث، والقصة القصيرة «تتعامل مع مساحة نصية أقل، وهو الأمر الذي يوجب كون إمكانيات اللغة فيها أشد حضورا داخلها لكي تسد فجوة ضيق المساحة، ولكي تستطيع – بناءً على ذلك – التعبير عن أحداث هذه المساحة الضيقة في أقل قدر ممكن» [637]، وتضيف نبيلة إبراهيم متحدثة عن لغة القصة القصيرة بأن «أهم سمات هذه اللغة كذلك أنها لم تعد لغة سرد وظيفتها الحكي، بل أصبحت لغة التركيز على الأشياء، والسبب

---

[633] رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص28.

[634] نبيلة إبراهيم: فن القص، ص07.

[635] رمضان كريب: فلسفة الجمال في النقد الأدبي، (د.م.ج)، الجزائر، 2009، ص149.

[636] محمد زايد: أدبية النص الصوفي، ص27.

[637] هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السرد ، ص39.

في هذا أنهال تلح على وجهة النظر وتجعلها في الصدارة، كما تلح على تقديم المشاعر والتجربة الداخلية» [638]، كقراءة للذات والوعي بأسلوب حداثي يراهن على اللغة منتشلا إياها من رؤية تزويقية قديمة إلى نظرة إشارية حداثية وقد «جنحت اللغة الحداثية إلى تقديم نفسها بوصفها لغة إشارة وإيماء أكثر منها لغة بلاغة وتزويق، بل إنها ذهبت إلى أبعد من ذلك حينما جعلت من أهدافها الأساسية انتهاك المعجم اللغوي السائد ومفارقة مألوفة بطريق الألفة عن سياقها وخلخلة بنيتها التركيبية للتعبير عن مستوى وعي حداثي جديد» [639]، إذ تكون اللغة حينها أعمق رابط جمالي/تعبيري بين المبدع والمتلقي وذلك ما يمكنها من مد جسور التواصل والتماهي مع الشركاء الإبداعيين (الكتاب والقراء) وكذا الشركاء الفنيين داخل النص الأدبي.

2/ مستويات اللغة/ جدل الفصحى والعامية:

تعددت مستويات اللغة في النص القصصي الجزائري المعاصر، رغم أن الفصحى كانت لغة الحكي الغالبة، إلا أن هناك توظيفا للعامية لهجات مختلفة وتوظيف للغات أجنبية أخرى داخل النصوص لدى بعض القصاصين بدرجة أقل، وإذا كان المجتمع الجزائري يتسم بهذه الظاهرة، أي يستعمل مستوى راقيا في المجال الفكري والأدبي – الفصحى – ومستوى آخر يستعمل على نطاق المحيط العائلي والاجتماعي – العامية» [640]، فإن ذلك قد انعكس على المتن القصصي الذي صار يزاوج بين الفصحى والعامية ويقحم أحيانا لغات أخرى، تماما كالتي تشكل أحاديثنا وتعابيرنا الممزوجة بين كل هذه المستويات، التي يتداخل فيها الفصيح كمعيار والعامي كمتداول والأجنبي كدخيل مما يولد تناقضا استعماليا لدى الفرد و «وتتأتى مستويات اللغة تعبيرا عن هذه التناقضات المتعددة المستويات والأشكال» [641] الطاغية في مجتمعاتنا ووضعيات حياتنا، ووجهات نظرنا، كما أن هذا الخليط من تعدد المستويات قد يخلق تشابكا واندماجا تصاغ به القصص القصيرة، لما يحمله كل مستوى لغوي من دلالات وإيحاءات، تتوقف إيجابياتها على نظرة

[638] نبيلة إبراهيم: فن القص، ص245.
[639] صالح هويدي: مجلة الرافد، ع143، 2009، ص109.
[640] كريمة أوشيش: أثر الثنائية اللغوية – العامية والفصحى – في استعمال التراكيب، مجلة اللسانيات، ع8، 2003، ص20.
[641] محمد ساري: السلطة الكلنيالية وجرائمها: قراءة في رواية عزوز الكابران لمرزاق بقطاش، مجلة المساءلة، ع1، 1991، ص163.

الناص ومقدرته على الاستثمار الفني لهذا المزج والتوظيف، وبعيدا عن الوقوع في الابتذال اللغوي الذي من شأنه أن يتنافى مع أدبية النص أصلا لأن «النزول باللغة إلى المستويات المبتذلة، هو بشكل من الأشكال مداهنة، محاولة للاقتراب من قارئ لا يقرأ، من واقع ليس بحاجة إلى الأدب، إنه تنازل مجاني»[642]، رغم أن عوامل نصية داخلية تستدعي هذا التنويع والتعدد في استعمال اللغة، كشخصيات القصص القصيرة التي عادة ما تكون ذات تباين طبقي، فكري، علمي واجتماعي عكس رؤية عبد العزيز شرف لمستويات اللغة عند شخصيات القص فحسبه «لا يمكن أن نترك لكل شخصية في القصة لغتها، وإنما نترك لكل شخصية حقيقتها الإنسانية»[643]، وبالتالي فإن اختلاف لغة الشخصيات داخل النص غير محكوم باختلاف مراتبهم ومقاماتهم الفكرية والعلمية والاجتماعية، ولا يمكن للغة الشخصية أن تعكس وضعها الاجتماعي والفكري بصفة قطعية وثابتة، فقد يتحدث الفلاح بلغة المثقف إذا كان فلاحا مثقفا، وقد يكون حديث المثقف بعيدا عن منابر العلم والثقافة، عاديا بسيطا كحديث فلاح أو مواطن عادي ومن ثمة يمكن القول «بأن الشخصية هي التي تحدد طريقة حديثها وأسلوبها وكيفية بناء وعيها»[644]، وإنه من الخطإ الاعتقاد بأن تحديد مستواها يكون بلغة نقحمها عليها وكلام نقولها إياه.

يرى أحمد طالب أنه «لا مانع من أن يستفيد الكاتب من الفصحى التي تقترب من الاستعمال العامي، وقد يطلق على هذه اللغة (الفصحى المتوسطة)»[645]، ويبرر لتعدد المستويات عبد الملك مرتاض حيث «يفترض في الشخصيات المقدمة في أي عمل سردي أن يكون بينها تفاوت اجتماعي وثقافي وفكري مما ينشأ عن ذلك بالضرورة تفاوت في مستويات اللغة المتحدث بها»[646]، ويرى محمد فتوح أحمد في هذه المزاوجة بين المستويين اللغويين الفصحى

---

[642] السعيد بوطاجين: الكتابة ووهم المرجع، مجلة اللغة والأدب، ع15، 2001، ص370.
[643] عبد العزيز شرف: الأسس الفنية للإبداع الأدبي، ص215.
[644] ياسين النصير: الرواية والمكان، ص54.
[645] أحمد طالب: الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة، ص215.
[646] عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص224.

والعامية مخرجا فنيا للكتاب، بل «محاولة التماس حل يتمثل غالبا في تطعيم الفصحى بالعامية أو المزاوجة بينهما» [647] أثناء الكتابة، خاصة في الحوار بين الشخصيات.

نتوقف في البداية عند اللغة الفصحى وكيف تمثلها القصاصون من خلال شخصيات قصصهم متفاوتة المستوية التعليمي، المعيشي، والثقافي، وكانت الفصحى أيضا ذات مستويات متباينة بين الشخصيات فجاءت على لسان بعضها لغة عادية، تقتصر على الاستعمال لفرض التواصل المباشر، بينما جاءت لغة بعض الشخصيات شاعرية ذات صور أدبية لافتة تفوق مستوى التواصل المباشر، والاستعمال العادي، واتسمت بذلك لغة الأدباء والشعراء والأكاديميين بخاصة، ومن ذلك ما جاء في حوار بين أديب وصديقيه في قصة "أنا وهي والمفتاح" لمنير مزليتي:

« أرفع السماعة، أدير الرقم، إنه يرن !! يتملكني الذعر من جديد، فتتداعى له كل أطرافي، لأضع السماعة إذا وأنصرف إلى مخبئي، كأي جندي جبان، لكن فات الأوان، ها هي السماعة ترفع، فيتهادى من خلال صوت دافئ رخيم يقول:

- ألو من ؟

مؤكد أن هذا صوتها، صحيح أنني لم أسمعه من قبل، بل لم أرها قط، لكنني متأكد أن هذا صوتها، لدي إحساس عميق بذلك، يزداد خفقان قلبي، ليتلعثم لساني فلا أكاد ألفظ منه كلمة بل حرفا واحدا، وبعناء كبير قلت:

- ألو.. سعاد..

- نعم، من أنت؟

وبدفعة واحدة ودون انقطاع أو تردد أجبت هذه المرة:

أنا عبد العبيد، عبد الحميد فاضل..

[647] محمد فتوح أحمد: جماليات الخطاب القصصي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009، ص133-134.

- آ، آ، عبد الحميد، أخيرا هتفت، لقد كنت في انتظار مكالمتك طيلة الأيام الفارطة.. كيف حالك؟

استعدت أنفاسي الهاربة مني بصعوبة، وبعد أن شعرت بتحسن أكبر قلت:

في الحقيقة كنت مترددا ومحرجا بعض الشيء، خصوصا وأن الوقت متأخر (...) بفرحة لا تسعني وضعت السماعة وعدت إلى فراشي، لا لأنام بل لأفك القيود على خواطري كي تطير إليها، وتحلق في سماء ملكوتها الجميل، والتي راحت تمطرني أمنيات وأسئلة كثيرة» [648]، إنها لغة أديب من حيث حواره وردوده وتخييلاته القبلية والبعدية، لغة الصورة والانزياح والشاعرية المفرطة، كما كان بين عاشقة وشاعر في قصة "بين حضورك والغياب أتوسد الصمت" لجميلة طلباوي، حيث كان الحوار مثقلا بالصور القصصية الراقية، وبمد شاعري قوي، ولغة أدبية موغلة في الترميز والبديع حيث تقول طلباوي:

« هنا وقف بقامته الفارغة، نظر إلي بعينيه الواسعتين العميقتين، بكل النوارس التي ألفت أن تحلق في بحرهما، وترتب أفراح الوطن، تعبق فيهما الشوارع والأزقة وتضح فيهما أصوات الباعة المتجولين، فيتأكد لي بأنه الرجل الوطن، أقترب منه فيبتعد بقدر ما كان يباعد بين القصيدة، ليتركني على جملة مبعثرة اضاعت المعنى وتكدست فيها الحروف، ثم يمضي إلى شجر الكلمات يقطف ما لذ وطاب من فاكهة القصيد.

سألته يوما وهو يقشر المعنى عن فاكهة لحظة هاربة منا:

- هل لديك توقيت معين لكتابة القصيدة؟

أجب:

- أيّ توقيت تقصدين: التوقيت الذي يقيسه البشر بهذه الساعة الخرقاء، أم توقيت ميلاد الجراح، التي لا تراها عيون البشر؟

---

[648] منير مزليتي: الظل والجدار، ص83-84.

لا أدري حينها كيف قلت له:

- أنت لا تكتب شعرا إذن؟ »[649]

لقد نحت الذات الساردة/الشخصية الضميرية بلغة الحوار منحى بعيدا عن لغة الإفهام والتواصل والمتعارف إلى لغة تتجاوز ذلك إلى أغراض بلاغية أخرى صورة وإشارة وكانت لغة عدول عن المتعارف عليه منها، وانزياح عن المعاني العادية، متكئة على اختراق المألوف من هذه التراكيب اللغوية، كما لو أن الحوار بين شاعرين، أديبين يستلزم لغة راقية بليغة إشارية رامزة من الدرجة الأولى، تتجاوز لغة فصيحة عادية تتخلل السرد أحيانا ويرى إبراهيم سلامة أن اللغويين «فرقوا بين لغتين: لغة يقصد بها الفهم والإفهام وهي اللغة التي تجري بها الأحداث العادية، ولغة أخرى تتجاوز الإفهام، إلى ما وراءه من الحسن والقبول والإثارة وهي اللغة البلاغية والأدبية» [650] ونعثر عليها في كثير من تدخلات الشخصيات المتعلمة أو المثقفة أو في حوارات الأدباء والشعراء. كما جاء في قصة "سنديانة القمر" لحكيمة جمانة جريبيع حين اتخذت شخصية الصحفية الشاعرة من اللغة وسيلة منمقة تخيلية موغلة في الانزياح والإشارة وتتجاوز الإفهام إلى الغموض المفعم بالصور القصصية/الشعرية المركزة، المتتالية، وهي تزاوج بين لغة نثرية يتخللها نفس شعري مكثف، وتبعتها لمقطع شعري يتكافل مع النثري ليشكلا مستوى لغويا رفيعا لشخصية شاعرة صحفية:

« كان إلحاحه حمى ظمأى إلى دمي.. أتقدم رغما عني خطوتين.. اقف وفي رأسي شيء واحد فقط.. الصنم المهرب، الدب المغتال، الفرو في عنق الحسناء.. يعتريني خوف موجع من تلك التي خرجت من داخلي، أحاول ترويضها.. ولا تهدأ.. يصهل صوتها في أعماقي.. اعرف جرأتها.. إنها تخونني في مثل هذه المواقف ستفضحني حتما الليلة أمام العرائس الآدمية المتحركة وأنا الصقر الساكن على هامش أرصدتهم، صفق الجميع قبل أن أنبس ببنت شفة.. واهيه الساكنة بأعماقي تتمرد تلجم فم المجاملة، تطلق الكلمات سربا من النحل وتخرج الكلمات جمرا:

---

[649] جميلة طلباوي: كمنجات المنعطف البارد، ص43-44.

[650] إبراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، المكتبة الأنجلوالمصرية، ط2، 1992، ص312.

رغم البرد والجوع

كم أنت وديع إنساني الأول !

صنت الوديعة..

تحتفلون.. تنتشون لهزيمة دب

ما أخذلكم.. ما أجبنكم

تصفقون لوحشية أنثى

تصفقون لفرو كان الطبيعة إرثا»[651].

ولئن كانت لغة الصحفية الشاعرة بليغة شاعرية فإنها في المقطع السردي كانت أكثر بلاغة وانزياحا منها في المقطع الشعري/النثري وفي كلا المقطعين لغة رقيقة تعدل عن اللغة القاموسية العادية.

كما توظف منى بشلم في قصة سراديب القدر لغة ممتلئة بالصور والإشارات، لغة في مستوى الشخصية المتحدثة/الساردة بوصفها أديبة روائية لا تستطيع التخلص من لغتها بكامل إيحاءاتها في حواراتها مع الآخر، إنه تلبس اللغة، إذ تقول:

«من بين الكتب خرج جسد رجولي يافع، مشع الوسامة، ابتسم لي، دنا... وكانت تراقب من وراء الرف المقابل، سأل الوسيم عن حالي فابتسمت، خلته صاحب المكتبة يحاول إرشادي، سألته عن كتابك أنت، ابتسم:

- تريدين نسخة أخرى.. لمن ستهدينها هذه المرة؟

جفت ابتسامتي: – عفوا.

---

[651] حكيمة جمانة جريبيع: أنثى الجمر، ص84.

- حضرتك اقتنيته العام المضي، وقلت إنك ستهديته لرفيقة عزيزة أوصتك به (...)

استرسلت أصغي إليه، وأسأله عني.. فيجيب ويبهرني، بين رفين من مكتبة خفيفة الإضاءة، وجدتني أتجول في أزقة القدر الضيقة»[652].

ومن لغة الأدباء إلى لغة الأكاديميين المولعين بالفن، والثقافة تأخذ اللغة الفصيحة مستويات جديدة تجمع بين دقة الوصف، ووضوح الرؤية ووهج الخيال، كما ورد في قصة "خرافة" لوافية بن مسعود متحدثة عن قسنطينة ومسرحها وأمكنتها وذاكرتها حين تسترد بعضا منها أستاذة جامعية عاشقة للمسرح والمدينة معا وهي تحاور مهتما بالمسرح:

« لم أكن أريد الحديث كثيرا، كان العرض في نهايته، أنا أردت أن أمارس سلطة الماضي كي أرى هذه اللحظات، من هذا المكان تتغير الرؤيا وتصبح خارج زمن اللحظة، خارج الآن، يسدل الستار وتعلو التصفيقات، وعند الجزائريين طبعا تعلو بعض الزغاريد على غير العادة أيضا ألمحك سعيدة هنا سيرتا، ألست تعودين إلى الواجهة؟ أظننا سنعود، منهكون ربما لكننا أحياء.

خرجت سريعا على أمل أن أعود في الغد لكن الزعامة أرادت قطع مساري:

- هل يمكن أن أحدثك قليلا، لا يمكن أن ترحلي دون أن نعرفك ونعرف رأيك في عرض اليوم؟»[653]

أما عبد الله لالي فينقل إلينا التناقض الحاصل بين المستوى العلمي للأكاديميين واحتكامهم بالواقع المعيش بثقافته وتقاليده ومن ثمة تظهر لغة الشخصيات لغة عادية واقعية قريبة من حيث العامة، وذلك في قصة "قميص العار" حين يصطدم الزوجان ليلة زفافهما بعادات بالية تفرض إظهار قميص العروس كدليل على عذريتها، وهما الزوجان الدكتوران المتعلمات حين يمكر بهما العرف الاجتماعي والتقليد السائد:

---

[652]منى بشلم: احتراق السراب، ص60.
[653]وافية بن مسعود: وتحضرين على الهوامش، ص29-30.

«أنا الأستاذ الجامعي، دكتوراه في علم الاجتماع تحاصرني التقاليد الهجينة، وأنساق للعادات الصدئة.. وأضع نفسي محور تندم وفكاهة في أعز ما يملكه الإنسان.. الرجولة.. البكارة.. هذه المعادلة المعقدة كابوس رهيب يجثم فوق صدور النساء والرجال على السواء.. وأنا الأستاذ الجامعي الذي يزلزل مدرجات الجامعات سخرية وتسفيها لأعمال الماضي البالية التي تدمر العلاقات الاجتماعية وتعبث بمصائر الفتيان والفتيات ولطالما استدللت بأقوال الأطباء وعلماء النفس لنسق خرافة البكارة التي ليست معيارا أخلاقيا مطلقا» [654]، لقد جاءت لغة الأكاديمي مصبوغة بمصطلحات تخصصه في علم الاجتماع، بعيدة عن أي انزياح وشاعرية، قريبة من الواقع المعيش الذي يتصارع معه في مثل هذا الموقف.

إن لغة الطلبة والجامعيين لا تخلو من مقاربة لكثير من انشغالاتهم إذ يعبرون عنها بطرقهم ومستوياتهم ولغتهم التي تجمع بين مستويين فصيحين، أدبية بليغة أحيانا وعادية للتواصل فحسب، أحيانا أخرى، كما صورته قصة "شذرات من قصة رجل يحمل ذاكرة" لخليل حشلاف حيث ينقل إلينا حوارا بين زملاء في الجامعة:

« ساعة عودتنا إلى المقهى، كانوا مجتمعين في نفس الطاولة، كان سمير زميلي في المعهد محتدا، وسعيد يثيره ويسخر من ثورته (...) وجدناهم يتحدثون عن سلوكات الناس وما طرأ عنها، لكزت سمير بمرفقي قائلا إن الغضب (مودة)، كان صديقي هادئا وحزينا، تداخلت الأصوات وكلت الألسن من الحديث، سألنا عن رأيه فقال إن رأيه لا يهم وقد يزيدكم حيرة على حيرة ولكن سمير ألح عليه:

- أنتم تعرفون العقد، لقد بنيت أكثر علاقاتنا على العقد والإنسان إذا كان مليئا بالعقد لا يتحرك إلا من خلالها.

وقال مصطفى الصامت أكثر الأحيان:

---

[654] عبد الله لالي: فواتح، ص81-82.

- انا لا أتفق معك، العقد أنشأت عباقرة.

قال مصطفى:

- هذا في الشعر، لكن في أشياء عملية لا أظن.

قال سمير: هل هناك من هو خال منها؟ »[655].

كما كان للأم لغتها في المتن القصصي الجزائري أيضا. في حنوها، أمومتها، رأفتها، وعيدها ومن ذلك ما جاء في قصة "غبرة" لمحمد رابحي، في جو عائلي تتحاور الأم والأب وبينهما وليد/طفل يزعج والده:

« قال صوته المنسحب بلا مبالاة من بين أسطر الجريدة: "أبعدي الولد عن المكان، إنه يعيق عمل الجميه، فقد يرتكب حماقة ما" انحسر عنها ثوبها وهي ترفع الولد إلى الفراش، بنبراتها حين هزت سبابتها تصطنع تهديدا !

- اجلس هنا ولا تتحرك، حتى لا يغضب بابا فيحرض الغول ليأكلك، وراحت منكبة تنظف الأرضية..

كانت تمعن التحديق بالبلاط وتمعن في تلميعه كانت كأنها تمنحه البياض من بياض مقلتها.. ثم عثرت بإبرة..

حمدت الله على أنها لم تقع بين يدي الصغير» [656]، أما لغة الأم في قصة "زلزال في قلب رجل طيب" لخالد ساحلي فهي لغة فصيحة مستمدة من واقع لغوي عامي معيش قريب من الكلام العادي ولو أنه يتكئ على صور بلاغية، حين تصف الأم ابنها:

« ابني جمال، جميل كالقمر وكبير قد الدنيا»

هكذا كانت تقول دائما وتفخر بك، هكذا حكت لك العجائز ما كانت تقوله لهن من زمان» [657]، وللطفل لغة مثقلة بالمفارقات والأسئلة العجائبية الغريبة التي تفوق عقله وسنه ومخياله، وتتجاوز المنطق كثيرا، ولا تعكس كمستوى

---

[655] خليل حشلاف: فراغ الأمكنة، ص13.

[656] محمد رابحي: ميت يرزق، ص53.

الطفل العمري تماما كما جاء في قصة "مسوس والديباجة" لمحمد رابحي حين «تساءل وهو يضع سبابة على شفة تدلت من حيرة صبيانية، لم لا يكون العمر بحرا مثلا !؟ قبل عام عمري سماء، وبعد عام عمري قرنفلة ! ثم عمري قطة، ثم عمري لون، لون أزرق ثم لون أحمر ثم لون أسود ! ثم تضاحك في داخله حيث كان يرى عمره قبعة، وعمره سيجارة كالتي بين شفتي ابيه الذي انتبه إذّاك إلى ضحكه فزجره في ود إلى أن ينتبه إلى واجبه المدرسي (...) فكر كثيرا ولم يكتب شيئا على الورقة، قال في ذات نفسه حينما يكبر لن يصبح شخصا مهما ولا رساما كما تخيل دوما، الحقيقة الوحيدة الثابتة في يقينه الآن، أنه متى يكبر صار عجوزا هرما ومقيتا»[658].

لم تخلُ القصص القصيرة المتناولة من لغة رجال الدين المفعمة بالغيبيات والتبشير والوعظ أحيانا، كما تحدثت بذلك في الكنيسة "الأخت الممرضة" كشخصية دينية وظفها عبد الله لالي في قصة "وهوى الصليب":

«أحسن الشيخ بقدوم "الأخت الممرضة" فعاد إلى سريره على عجل، فرمته بنظرة مريبة ثم أقبلت على الصبي:

- انظر ماذا أحضرت لك يا جوزيف... !
- أنا اسمي يوسف... ؟
- بل أنت جوزيف هذه إرادة السيد المسيح الذي أعطاك هذه الهدية من الشوكولاطة.. الا تحب السيد المسيح؟ خذ.. تذوق؟ »[659]

وتمتلئ لغة الشيخ وعظا وقد كان قريبا من الطفل «فقام إليه ووضع يديه على منكبيه الغضين وحاول تهدئته بلطف.. رمقه الطفل بنظرة حائرة وحرك لسانه بصعوبة:

- من هو السيد المسيح؟ وهل هو حقا الذي يعطي دائما الخبز ومحمد يسرقها مني !؟

---

[657] خالد ساحلي: الحكاية الزائدة عن الليلة الألف، ص11.
[658] محمد رابحي: ميت يرزق، ص135.
[659] عبد الله لالي: فواتح، ص10.

- لا يا بني، لا تصدق هؤلاء النصارى، إنهم يريدون منك ترك دينك لتصبح نصرانيا مثلهم فحذار حذار أن يخدعوك؟
- ولماذا يفعلون ذلك بي يا عمي؟
- إنهم يكرهون الإسلام ونبي الإسلام محمد العربي»[660].

وكما كانت لغة القس الفرنسي في قصة "دشرتنا القديمة" محرضة مبشرة مغرية موهمة ماكرة حين زار دشرة جزائرية وقف بين أهلها خطيبا:

«يا أبنائي.. أحبوا فرنسا وطنكم الجديد، يا أبنائي أحبوا أباكم الذي في السماوات.. أحبوا المخلص الذي مات فداءً لأبنائه المخطئين، هو واحد في ثلاثة وثلاثة في واحد "الأب والابن وروح القدس".

إن طلبتم الغذاء أعطاه لكم السيد المسيح (وأشار إلى القائد بعينيه) فأمن الأخير بغباوة على كلامه كثور يهز قرنيه ويزفر بمنخريه إذا رأى العلف الذهبي والشعب السندسي.

ثم أضاف كبير النصارى قائلا:

- وإن أردتم لباسا أو أغطية أو حلوى لأبنائكم.. فاطلبوا كل ذلك من أبيكم الذي في السموات السيد المسيح...

يا يسوع المخلص (وضم كفيه إلى بعضهما وأدناهما من وجهه مشيرا إلى السماء)» [661].

---

[660] عبد الله لالي: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[661] عبد الله لالي: المصدر نفسه، ص73.

وظف الخير شوار في قصة "البحث عن عطر الجازية" شخصية "الحكيم" الذي لا يتحدث إلا بلغة رامزة، مشفرة، إشارية تتراوح بين غموض ودهشة، حمالة لمعاني أبعد من سطح القراءة الأول، ملتفتة إلى التراث المتنوع، ديني أسطوري، لغة تشبه لغة الدراويش العارفين والنساك ومما جاء في أقواله:

«الزم بيتك يا بني.. لا تنطلق حتى يفيض التنور.

الفرس البيضاء هائمة على وجهها وعطر الجازية مخبأ في الرمال»[662].

لم تبق اللغة الفصحى إحدى المستويين اللغويين: الفصحى/العامية فحسب، بل صارت ذات مستويات تراوحت بين اللغة البليغة الإشارية الرامزة، الممتلئة خيالا وشاعرية، وبين لغة قاموسية عادية لا تقبل أكثر من قراءة واحدة، وكان لهذين المستويين للغة الفصيحة علاقة بالشخصيات القصصية إذ كانت لغة الأدباء والشعراء والمثقفين والأكاديميين لغة فصيحة راقية مثقلة بالصور والانزياحات، فيما ظلت لغة غيرهم قريبة من اللغة العادية.

حين ننتقل إلى الحديث عن توظيف اللغة العامية في القصة الجزائرية القصيرة، فإننا نجد أنفسنا أمام مستويات متعددة لهذه اللغة، بداية من تنوع اللهجات العامية، إلى اشكال هذا الاستعمال العامي من أغانٍ، أمثال، وتراكيب حوارية تتقارب أحيانا من اللغة الفصيحة. من حيث اختلاف بنية الشخصية اجتماعيا، علميا وفي ذلك يقول محمد ساري «تبرز هذه المستويات حسب الوضعية الاجتماعية للشخصيات ومكانتها الثقافية والفكرية والعلمية»[663].

وظف جمال بن الصغير جملة عامية في قصة "الجاواوي" تعكس لغة التعامل في منطق التجارة إذ يقول: «خرجت أبحث عن أحد يساعدني على إخراج المياه، الشقق كلها مغلقة، ولا تسمع فيها حركة فكرت في صاحب الدكان الموجود بالطابق الأرضي، والذي أشتري منه كل مستلزماتي، قطب جبينه وتفتحت شفتاه في اقتصاد كبير وصعوبة

---

[662] الخير شوار: مات العشق بعده، ص42.

[663] محمد ساري: السلطة الكلنيالية وجرائمها: قراءة في رواية عزوز الكابران لمرزاق بقطاش، مجلة المساءلة، ع1، 1991، ص164.

"مانقدرش نخلي المشترية"» [664]. وتتحدث فاطمة بريهوم في قصة "بيت النار" عن السياسي وفكره فتأتي لغته العامية حمالة لمعان ودلالات يرمي إليها فتقول: «أبي تخيفه التغييرات الأخيرة والمتوالية، مشاكل الحزب أخذت كل تفكيره ووقته وبيتنا الاجتماعات فيه لا تنتهي، وأن أحضر القهوة وجدتني أقول "لعلنا وصلنا مرحلة النضج" أما أبي فانفجر: "ولاد البارح واش تفهموا في البولتيك"» [665].

كما وظف بعض القصاصين اللغة العامية كمقاطع من أغنيات عربية أو جزائرية، أي إننا إذ نقرأ هذه القصص بهذه المقاطع نجد أنفسنا أمام مستويات مختلفة للعامية ولا يخفى أن «اختلاف اللهجات العامية في القطر الواحد، وفي الأقطار العربية عامة، واستعمال للهجة العامية التي يعرفها الكاتب أو يتصورها يؤدي في مثل هذه الحالات إلى بلبلة وسوء فهم» [666]، إذ كان التباين واضحا بين اللهجات داخل القطر الواحد أو الأقطار المختلفة، ومما وظف في الأغاني الشعبية العامية ما جاء في قصة "أحلام تحت القصف" لمحمد رابحي:

«في حفل زفافها رقصت بهستيريا على وقع الأنغام والزغاريد

"نضرب بالموس، المكحلة والكابوس

نرسكي ونقمر وعليها راني مقيوسا"

حاول أحد المدعوين إيقافي عن الرقص بعدما سقطت في الهواء ولا أدري كيف أحكمت قبضتي وانهلت على وجهه بالضرب، كنت قد هشمت تقاسيمه فيما تواصلت الأغنية:

نوقف ونطيح دلالي   نوقف ونطيح

---

[664] جمال بن الصغير: تمثال الموظف المجهول، ص88.
[665] فاطمة بريهوم: بيت النار، ص27.
[666] محمد يوسف نجم: فن القصة، ص122.

نوقف ونطيح دلالي   مانيش مليح»[667]

وتكتفي نسيمة بوصلاح بتوظيف عنوان شهير لأغنية لبنانية بلهجة قريبة إلى الفصحى لكنها بطباع عامي لبناني تقول:

« لماذا استعجلتم مواسم البرد، وجعلت أساوري تخسر كل الرهانات، قبل أن تكمل فيروز أغنيتها/الحلم.. "خذني على بلادي "

لم تكن أغنية محايدة أبدا.. كانت نبضة إضافية لقلبينا معا»[668]

ووردت العامية في بعض القصص على شكل أمثال شعبية ومقولات شائعة بين العامة، تقول فاطمة بريهوم:

« مازلت أذكر وفاته جيدا، لقد رحل في هدوء غريب ! حتى أني شككت في موته.. آخر ما روى لي كانت حكاية "سي محمد" الذي دخل بلادا كثيرا وخرج منها، مخر البحار وقطع الصحاري، جاب الدنيا يبحث عن أولاده، وزوجته التي قالت قبل أن تطير:

"إذا كنت عاشق وعشاق ألحقني لبلاد الواق– واق"»[669].

وهي عامية قريبة جدا من الفصحى، إن لم تكن فصحى كتبت في شكل نطقها العامي فقط وهو: إذا كنت عاشقا وعشاقا، الحقني إلى بلاد الواق– واق.

ومن الأمثال ما ورد في قصة "الجاواوي" لجمال بن صغير:

---

[667]محمد رابحي: ميت يرزق، ص55.

[668]نسيمة بوصلاح: إشعارات باقتراب العاصفة، ص54.

[669]فاطمة بريهوم: بيت النار، ص9.

«ما زلت أتذكر كيف تغيرت قسمات وجهها، وكيف صدر بريق من عينيها الخافتتين وقد تلقت استدعاء من مصلحة البريد من أجل استلام طرد مؤمن عليه،

ظلت ليلتها تخمن، تطرح الأسئلة وتجيب عليها، ما هذا الطرد الذي جاء يكسر هذه الرتابة وهي قليلة الوالي»[670].

عبارة "قليلة الوالي" أصلها "قليلة الولي" مثل يضرب لمن لم يكن له من يقف جنبه وقت الشدائد وليس ذا عون كبير من غيره، لكن جمال بن صغير وظفه بصورته العامية التي لا تختلف عن الفصيحة إلا قليلا جدا، وغير بعيد عن مستوى اللغة الفصيحة يوظف بشير مفتي عبارات عامية في هذا المقطع السردي من قصة "حافة السقوط":

«تصعد في الحافلة التي تأتي متأخرة على الدوام

ستقاتل وتخبش بالأسنان والأظافر إن قدرت من أجل الحياة التي تشبه الحياة (...) لا أحد سيجزم إن أخبرته بهذا الشيء، هناك من يعتقد بذلك مخلصا وهناك من يحتج يرفض ويصرخ: "البلاد مليحة والشعب ماشي مليح" كلام يدخل ويخرج من الشفاه التي أدمنت الرغي والسب والتوعد والانتظار»[671].

وعمد بعض الكتاب إلى توظيف العامية في الحوار بشكل مكثف لأن الحوار يعبر عن الشخصيات ومواقفها أكثر مما يعبر عن أداء القاص ومواقفه، وبهذا يكون استخدام العامية في الحوار ضربا من الواقعية اللغوية في نظر قصاصنا»[672] وهو الرأي الذي يدعمه محمد يوسف نجم في قوله: «لا تدخل العامية في الأسلوب القصصي إلا في المواقف الحوارية، فالكاتب الذي يلجأ إلى طريقة السرد المباشر، أو إلى الطرق الفنية الأخرى لا يحتاج إلى أن يحدث

---

[670] جمال بن الصغير: تمثال الموظف المجهول، ص90.
[671] بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص88.
[672] محمد مصايف: في النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1980، ص76.

قراءه بلغة عامية، ولكن أكثر الكتاب يلجؤون إليها في الحوار لتضفي عليه صدقا وحيوية وواقعية» [673]، ووظف بشير مفتي العامية في قصة "مداخل كثيرة لجرح واحد" من خلال حوار بين صديقين في المقهى:

« أرى ريبوح قادما بحركة فيها الكثير من التبختر، الكلب يعرف كم حاجتي إليه ماسة وضرورية، الآن صافحني وجلس كالثور المنتفخ وبسرعة راح يشتم هذا المقهى:

- واش جابنا لهذا المكان، ماشي كان خيرتنا قهوة مليحة خير؟

حاولت أن أدخل الموضوع مباشرة:

- جبت الأمانة معاك.
- بصح عندم شهر في يديك ماترجعهاش علابالك واش يصير» [674]

وفي حوار بين أستاذة جامعية وأحد ركاب حافلة عائدة من عنابة إلى قسنطينة توظف وافية بن مسعود العامية:

«تكوم جيدا وانتظر لحظات صحوي ثم سأل:

- تقري في عنابة؟

لم يكن لدي سبيل لتأجيل الكتابة أكثر

- صح أن انقري في عنابة، ردت خيبتي بهدوء.
- تجي كل يوم؟ سؤال عثر عليه الوجه متسللا من سلة التفكير اللامنهجي فرأى أن يعاقبه بصفعي به.
- نجي الصباح ونروح العشية دايما..

كان علي التفصيل بدقة لا تحتمل أي استفسار بعدها». [675]

---

[673] محمد يوسف: فن القصة، ص121.
[674] بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص119.

لم توظف العامية كمستوى لغوي خاص بالعامة من الناس ولكنها في الحوارات القصصية كانت لغة المثقفين والأدباء، لأنهم يتواصلون بها مع غيرهم بعيدا عن الفصحى، كما جاء في قصة "الرجل الذي أكله الواقع" لبشير مفتي:

« خرجت باتجاه المقهى المقابل، كالعادة قهوة حليب بالكرواسان، ولحسن الحظ تخليت عن عادة قراءة الجرائد المعفنة للعقل والتي تملؤك بالغيبة من البداية، بالرغم من تطفلي المستمر على أخبار اليوم وأحاديث القنابل والمجازر غير المسلية، عمر صاحب المقهى هو الذي يذكرني بالتفاصيل المزعجة:

- هام ماتو عشرَ البارح.. سمعت بيها في باش جراح.

كل شيء يتداخل في رأسي المتداخل وأنا أسمع الأخبار المذهبة للصحو:

- يخي قلت لك ماتحكيليش..

المثقف هو المثقف، إنسان غير عادي، أو على الأقل يفترض فيه ذلك».[676]

في النماذج السابقة لتوظيف العامية في القصة الجزائرية القصيرة لم يكن هناك تباين طبقي استعمالي للعامية، فلم تكن هناك عامية للإنسان العادي ولا عامية مغايرة للمثقف أو المتعلم، تماما كما اللغة الفصيحة التي لم تبد فرقا/تباينا/اختلافا في المستويات الثقافية/العلمية/الاجتماعية لدى الشخصيات بصورة جلية رغم أن بعض النقاد يرى أن اللغة «تختلف حسب الطبقات الاجتماعية وطبقات العمر والمكان والزمان» [677] لأن «الشخصيات ينبغي أن تتباين مستوياتها موقعا ولغة تبعا لواقعها» [678] وتبعا لاختلافها في مستويات عديدة منها الاجتماعية، الفكرية، وذلك ما يخلق اختلافا في بنية الشخصية التي هي «هذا العالم الذي تتمحور حوله كل الوظائف والهواجس والعواطف

---

[675] وافية بن مسعود: وتحضرين على الهوامش، ص18-19.

[676] بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص102-103.

[677] اليامين بن تومي، سميرة بن حبيلس: التفاعل البروكسيمي في السرد العربي، ص73.

[678] عمر بن قينة: في الأدب الجزائري تاريخا، أنواعا وقضايا وأعلاما، (د.م.ج)، الجزائر، 1995، ص178.

والميول»[679]، وهذه العواطف والميولات هي متكآت اللغة ومنطلقاتها التعبيرية، لذلك وجب على القاص «أن يجسد رسم شخصياته وأن يجعلها تصدر في أقوالها عن منطق الحياة التي أرادها لها المؤلف أن تعيشها» [680] وبكل اختلافاتها ويصير «من غير المعقول في القصة على الإطلاق أن يجعل الكاتب شخوصه تتكلم بمستوى لغوي واحد» [681].

وتبقى مقدرة القاص هي من تتحكم في ضبط مستويات اللغة في القصة القصيرة، فلا يحدث هناك نشوز قرائي لغوي لدى المتلقي حينما لا تتلاءم الشخصية مع المستوى اللغوي الذي ارتبطت به.

3/ ظواهر أسلوبية في القصة الجزائرية القصيرة:

إذا كانت اللغة ركيزة هامة في العمل الأدبي، فإن طريقة التعامل معها هي ما تحدد تميزه وتعدده عن غيره، وإن هذا الاستعمال للغة هو ما يصنع أسلوب الناص ويصقله بحرية في الاقتراب والاستغلال الواعي لهذه اللغة التي يمكن للدارس/القارئ أن يقف ويعتمد عليها في التمييز بين اسلوب كاتب وآخر، غذ الأسلوب كما يرى صالح بلعيد «طريقة خاصة في استعمال اللغة، أو سمة ما، أو طريقة ما تحدد هوية الممارسة اللغوية في سياق معين» [682] لذلك نعتمد في دراستنا للأسلوب على تقصي هذه الاستعمالات الخاصة الفردية للغة داخل النص الأدبي حيث «الأسلوب هو حصيلة ممارسة الظاهرة الأدبية والتعامل معها» [683] في نظر عبد الحميد بورايو، أما أحمد طالب فيرى أ، الأسلوب هو «الطريقة الأدبية التي يختارها الكاتب لتحقيق أهدافه الفنية والمتمثلة في مجمل عناصر العمل الأدبي (...) ومن أهم عناصر الأسلوب؛ السرد والحوار» [684] والبلاغة أيضا لأننا «عندما ندرس أسلوب الكاتب – أي الوسيلة الأدبية التي يختارها – ندخل إلى منطق البلاغة» [685]، والتعرف على الكيفية التي أفاد فيها الكاتب من عوامل اللغة في صياغة العناصر التي تشكل على العمل الأدبي، أي تحقيق أدبية الأدب، وتحقق متعة القراءة الدى متلقيه، ويساعد الكاتب

---

[679] عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، ص67.
[680] عبد العزيز شرف: الأسس الفنية للإبداع العربي، ص181.
[681] رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، ص119.
[682] صالح بلعيد: نظرية النظم، ص156.
[683] عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص05.
[684] أحمد طالب: الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة، ص111-112.
[685] محمد يوسف نجم: فن القصة، ص113.

في ذلك ذكاؤه وحسه الأدبي، فالأسلوب «أصبح ملامح تعبر عن عبقرية الكاتب» [686] الذي يحسن بناء نصه واستثمار كل الإمكانيات اللغوية المتاحة من أجل تحقيق أدبية النص إذ إن «الكاتب الذي لا يعني بأسلوبه، لا يعلق أهمية كبيرة على أفكاره لأن الإنسان إذ كان واثقا من صدق أفكاره ومتأكدا من أهميتها على أفكاره لأن الإنسان إذا كان واثقا من صدق أفكاره ومتأكدا من أهميتها فإنه لا يتردد في أن يبذل الجهد لإخراجها في أوضح أسلوب وأجمله» [687]، وذلك ما يميزه عن أساليب غيره، وما يضمن من تحقيق أدبية نصه الذي يبتعد بذلك عن النصوص غير الأدبية، فالأسلوب حد فاصل إذن بين الأدبي وغير الأدبي، ويرى فرحات بدري العربي أن «منطق الأسلوبية الأدبية هو دراسة شعرية النص وأدبيته» [688]، والأسلوبية هي التي اختصت النص الأدبي بالدرس لتقصي العناصر المشكلة له، والتي ينبني عليها النص، للحكم على أدبيته من دونها حيث الأسلوبية هي «العلم الذي يمكن دارس الأدب من جمع معطيات محددة ودقيقة عن الاختيارات الفردية من ممارسته اللغوية، أي ممارسة أدبية للأسلوب» [689] كما يرى صالح بلعيد وللأسلوب علاقة بالناص فهو ذاته وروحه وهو «المرآة العاكسة لشخصية وفكر الباث، والأسلوب موجود في ذاته وبعد لحظة الولادة والإبداع ينفصل عن الباث أي الكاتب ولكنه يظل دوما المرآة التي تتجلى فيها ما فجره الكاتب من شحنات لغوية كحمل طاقة فكرية عن طريق النظم بين الألفاظ والتمازج بينها في الخطاب» [690]، ويؤكد شفيق البقاعي مقولة إن الأسلوب إنشاء شخصي مرتبط بصاحبه وأن النص من الناص طرائق وأساليب في مقاربة اللغة/الأداة للوصول إلى المتلقي بنص يحقق أدبيته حيث «الأسلوب هو طريقة الكاتب أو الشاعر في أداء إنشائه وإيصال فكره عن طريق اللغة المكتوبة أو المحكية» [691].

---

[686] عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، ص151.

[687] عبد الرحمان عبد الحميد علي: النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2005، ص166.

[688] فرحات بدري العربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص149.

[689] صالح بلعيد: نظرية النظم، ص157.

[690] محسن بن ضياف: يوسف إدريس كاتب القصة، دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع، تونس 1985، ص135.

[691] شفيق البقاعي: الأنواع الأدبية، ص32.

إذا كانت هذه بعض مفاهيم مختلفة الرؤى للأسلوب في الأدب عموما، وإذا كان «التعبير بأسلوب فني يحتاج إلى كثير من المران والدربة والصورة البيانية المشرقة» [692]، فإن «أسلوب القصة هو الطريقة التي يستطيع بها الكاتب أن يصطنع بها الوسائل بين يديه لتحقيق أهدافه الفنية» [693]، وذلك باستحضار وتوظيف عناصر هذا الجنس الأدبي من "زمكان"، شخصيات، أحداث، ومحاولة التعبير عنها بلغة خاصة وأسلوب سردي متفرد، يخدم هذه العناصر من أجل تحقيق أدبية القصة القصيرة، ويرى محمد زايد أن الأسلوب «هو أحد الدعائم الكبرى التي يقوم عليها فن السرد» [694] عموما وفن القصة القصيرة بالخصوص لأنها «فن يحتاج إلى كثير من الجهد والمثابرة سواء في تعلم التكنيكات أو أساليب الكتابة الخاصة به» [695] لأنها على قصرها من حيث الشكل/الحجم، إلا أنها تتطلب التركيز، الدقة، والتكثيف، وتتطلب لغة خاصة وأسلوبا متميزا «يمثل الطاقة الإبداعية للمبدع، تلك الطاقة التي تتجسد وتتفاعل في النص الإبداعي من خلال ظواهر الأسلوب المختلفة» [696]، والتي سنتوقف عند البعض منها مما كان له الحضور اللافت في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، كأساليب: التناص، التكرار، السخرية.

1 -التكرار:

شاع اسلوب التكرار في المدونة القصصية القصيرة الجزائرية بأشكال مختلفة، حيث تكررت كثير من الألفاظ والمفردات، والجمل والعبارات، والحروف أيضا، ومنها ما دل على الزمن والمكان، الأفعال والأسماء، الألوان والصفات والأعداد.

---

[692] محمد يوسف نجم: فن القصة، ص115.
[693] محمد يوسف نجم: المرجع نفسه، ص113.
[694] محمد زايد: ، ص324.
[695] شاكر عبد الحميد: الأسس النفسية للإبداع الأدبي، ص31.
[696] محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2010.

إذا كان التكرار يجسد «شكلا من أشكال الترابط المعجمي على مستوى النص، ويتمثل في تكرار لفظ أو مرادف له في الجملة»[697] فإنه ذو إشعاعات دلالية عديدة داخل النص الأدبي، ويلعب دورا في تعميق المعاني كما أن الجمل والعبارات المكررة تستقطب المتلقي وتصير بؤرة يحاول القارئ أن يتخندق فيها للوقوف على مقصدية الكاتب من تكرارها، زيادة على ما تحمله العبارات والألفاظ المتكررة من بعد إيقاعي يخزن جزءً من جمالية النص وأدبيته، وينزاح بلغة النص من معجميتها إلى أدبيتها «فالتكرار الأسلوبي هو تعبير عن حالة نفسية وشعورية يضطر المبدع لتكرار حرف أو اسم أو فعل يتجاوز من خلاله المبدع حدود المألوف في اللغة وفي القول، وهذا شكل من أشكال الانزياح»[698]، ولذلك يعمد قارئ النص/ناقده حتما إلى تفكيك بنيات الظاهرة التكرارية وتتبع دلالاتها، «فالتكرار في النص الأدبي يجسد القيمة الأسلوبية الهامة في بنية النص وهو ظاهرة ذات قيم أسلوبية متنوعة»[699].

رغم أن "فولفغانغ كايزر" يرى بأن «أبطأ حالة من حالات التصاعد البلاغي تكرار اللفظة نفسها» [700]، إلا أن هذه البنية الصغرى – اللقطة – تعد من أكثر الحالات المتكررة في المتن القصصي الجزائري متوزعة على حقول دلالية كثيرة، ألوانا، أزمنة، أمكنة، وأسماء.

تكرر لفظ الجلالة "الله" في قصص عديدة لكتاب مختلفين وجاء هذا التكرار توحيديا عقديا ذا أبعاد روحية عميقة يستمد منها الإنسان قوته في الحياة رغم عذاباتها، وهذا في قصة أبجديات الانعتاق لعبد الله لالي إذ يصور لنا معاناة شيخ بارٍّ في سجون الاحتلال الفرنسي:

« أما الشيخ الذي ملأ زنزانته رهبة من دون ان يحرك واحدا من اصابعه العشر، فإنه لم يعبأ بجدران السجن ولا بالأسلاك المكهربة والكلاب المتوثبة لتمزيق لحم الإنسان الشهي، ولا تثير في نفسه غضبات الجلادين وزعقاتهم أدنى شعور بالخوف أو الفزع ! شفتاه وحدهما تتمتمان:

---

[697] محمد الأخضر صبيحي: مدخل إلى علم النص، ص83.
[698] محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، ص163.
[699] محمود درابسة: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[700] فولفغانغ كايزر: العمل الفني اللغوي، تر: أبو العيد دودو، ج1، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص184.

الله.. الله قيوم السموات والأرض.. ويمد بها صوته في ترنم شجي وتجيبه الجدران بصدى متناسق مع تسبيحه كأنما هي تنبض بالحياة»[701].

أما تكرار لفظة الجلالة "الله" في قصة "الإخلاء" لخليل حشلاف فقد اتخذ دلالة مخالفة، حيث كان التكرار لإظهار الإعجاب بالأشياء والمرئيات فيقول:

« كنت لا أدخل بيتا إلا وثبت نظري على نظام الأشياء واختيار التحف

الله.. الله»[702].

لا يكتفي لفظ الجلالة في هذا المقطع على الإعجاب والانبهار فقط، وقد يكون للفظ الأول تلك الدلالة ولكن اللفظ الثاني تأكيد وتكثيف ايضا، كما يرى محمود درابسة بأن «لظاهرة التكرار أبعادا أسلوبية ودلالية، فالكلمة الثانية في السياق لا تحمل المعنى الأول نفسه (...) ولكن الكلمة الثانية تحمل معنى إضافيا جديدا هو مبرز وجودها وهو معنى التأكيد أو التعجب أو التركيز» [703]، وينطبق الحكم على الألفاظ التي تكرر أكثر من مرتين كما ورد في قصة "الفأر يقرض العادة" لمحمد رابحي حين كرر لفظة "كذا" ثلاث مرات، يقول:

« ضحك الأب كثيرا واسترخى في الضحك وهو يعيد تفاصيل الحادثة.. كذا وكذا.. ثم كذا.. فيما كان قرار استرضاء زوجته يكاد يكتمل في ذهنه» [704]، فهذا تكرار ليس للتأكيد بل للتفصيل والتعديد، وتتابع أحداث الواقعة مشهدا مشهدا، لذلك وردت كل لفظة كلقطة واصفة استغنى من خلالها القاص على سرد الأحداث واكتفى بإظهار تعددها إشارة بتكرار للفظ "كذا" وهو شائع الاستعمال في الأوساط الشعبية الجزائرية كثيرا.

[701]عبد الله لالي: فواتح، ص17.
[702]خليل حشلاف: فراغ الأمكنة، ص26.
[703]محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، ص164.
[704]محمد رابحي: ميت يرزق، ص44.

تتكرر الضمائر أيضا في بعض المقاطع السردية كما في قصة "متواطئون" لجمال بن الصغير، لتدل على الانفصال لا الاتصال، وعلى الفردية/الجماعية، التعدد والاختلاف، وعلى التفرق والاجتماع، يقول: «لقد صلب عدة مرات وعدة مرات طورد، أندد بتواطئنا جميعا على صلبه..

أنا، أنتَ وأنتِ وأنت هناك... وانتما القابعان في الوسط تمضغان العلك وتلوكان الألفاظ.. وأنت وانا وهن.. وهم كلهم وكلنا قتلناه قبل أن يضع اللمسة الأخيرة» [705]، إنه تكرار ضمائر تشترك في الحضور الصرفي لتدل على شراكة في الفعل وهو القتل والوأد لموهبة هذا الـ "هو"، الذي «انتحر.. نعم انتحر.. لا مجال للشك في ذلك.. لا.. لا.. أؤكد لكم أنه انتحر، لماذا تصرون على عدم تصديق ذلك، اقول انتحر بعدما شرب قارورة من روح الملح» [706].

لقد تكرر فعل "انتحر" هنا أربع مرات تأكيدا وتحسيسا بذنب ما، وكان في صيغة الماضي الذي يعني الوقوع، الانتهاء، استحالة الحياة بعد الموت.

كما كررت دنيا زاد بوراس فعلا ماضيا أربع مرات في بداية قصة "صرخة امرأة" وهو تكرار قلما يرد في فاتحة نصية يزيدها قلقا وإثارة كما كامل جسد النص، وكانت اللفظة المكررة فعلا صرخة امرأة إذ تقول: «طلقني ! آه طلقني.. طلقني.. طلقني.

أيها الرجل لِمَ لَمْ تعرف بعد قيمة اسمك وقدسية عنوانك سبحان القائل: الرجال قوامون.. ولكن ! هلّا فهمت معنى القوامة، هلا استوعبت يوما ما تفعله بهذه الإنسانة البريئة التي وقفت بجانبك كل خطوات عمرك» [707]، انطلقت القاصة/الذات الساردة من لحظة نطق بلفظ دال على نهاية علاقة زوجية وهي الطلاق لكنها لفظة دلت على بداية معاناة مع بداية القصة، لتتكئ على الوازع الديني كمهرب/عزاء، تبرير، وسرعان ما يتكرر الأمس/الذاكرة في داخلها

[705] جمال بن صغير: تمثال الموظف المجهول، ص100.
[706] جمال بن صغير: المصدر نفسه، ص99.
[707] دنيا زاد بوراس: صرخة امرأة، ص10.

فتسترجع بعض أيامها مع طليقها، لقد كان تكرارا مربكا في الفاتحة النصية وفي ما أشاعه من دلالات في المتن، انعكست قلقا طوال مسافات العلامات النصية.

أخذ تكرار الفعل الماضي الناقص طابعا خاصا في قصص نسيمة بوصلاح ففي كل قصصها كانت تستند على ذاكرتها كما قرأناها زمكانيا، وكان هذا الاتكاء ظاهرة لفظية من خلال حضور "كان" ومشتقاته الصرفية التي تزيد السرد حركة، والحاضر انفتاحا على الماضي:

« كانت الفوضى ترتب أشيائي ومزاجي وساعة نومي عندما طالعني وجهك في جريدة مبللة.. كانت الدروب تفضي إليك بشره ماطر.. ولم تكن تحسن العد حتى العشرة، كانت أشياؤك تقتفيك وترحل عنك.. وكنت تهاجر في مخارج الحروف الهامسة» [708]، وتستمر نسيمة بوصلاح في استحضار أسلوب التكرار لتكرار أسلوب الاستحضار الماضوي لذكرياتها الزمنية بدلا من الحديثة في قصة "عجالات لرجل استوائي":

« كان صباح الثاني من نيسان يغري بأن أسكن في الشعر يغري بسفر طفولي مجنون في الألوان وفي الأشكال وفي الأطباق.. كان صباح الثاني من نيسان يفضح بعض عيون الربيع الذي لا يجيء، عندما خرجت أحمل طفولتي المثقلة بموت كل صورنا العائلية التي ينام عليها وجه أمي..

كان ذلك الثاني من نيسان.. عندما أعلن النخيل عن هجرة مستعجلة إلى أقاليم الصقيع وأعلن رفضه الموروث لكل أغاني البحر التي نمت على إيقاعها قبل ميلادي المجون بالشرود والعراء..

كان الثاني من نيسان.. يغري باحتراق الحماقة.. وكانت الغرابيل الكثيرة.. تغري بإعادة ترتيب الرؤى والحسابات والذاكرة» [709]، كان يوم الميلاد واحدا "الثاني من نيسان" لكنه تعدد لفظيا ودلاليا، وفي كل مرة كان هذا اليوم يلبس

---

[708] نسيمة بوصلاح: إشعارات باقتراب العاصفة، ص10-11.
[709] نسيمة بوصلاح: المصدر نفسه، ص9.

أحداثا جديدة وتصورات تختلف عن سابقه، كثفت بوصلاح من استحضار الذاكرة المتشعبة في الدوران حول بؤرة زمانية واحدة في يوم الميلاد ولكن دوران بأشكال استردادية مختلفة للأحداث..

تجسد لامية بلخضر في قصة "الرحيل" حالات متعددة للرحيل، الفقد، الشوق، الانتظار، وحيرة السؤال والاستفهام عن سوابق عاطفية قاسية لم تغادر ذاكرتها ولم ترحل حين رحل الفاعلون فتكررت المكائد والخيبات في قصتها وهي تقول مستفهمة:

«أجتر حلم العمر فيك وليالِيّ الطوال !

كم خدعت !

كم سهرت !

كم شكوت اليأس يأسي !

ارتعبت ألّا نعود !

لكننا لن نعود»[710].

تكرر الاستفهام فتكرر حرف من حروفه وهو "كم"، تأكيدا عليه لكن المفارقة أن نهاية الاستفهامات كانت بعلامة تعجب، وهو التضاد بين علامات لغوية "كم" وأخرى غير لغوية "!" يعطي للاستفهام معان ودلالات أخرى.

تتكرر لفظة "لآلاف" في قصة "الباقي من العجالات " ثلاث مرات لتدل على الكثرة إذ تقول:

« آلاف الصور، لآلاف الوجوه العابرة، لآلاف العيون التي لا يعنيني بريقها – أو انطفاؤها – تفاجئني بعدها صورتنا معا أنا وأنت»[711].

---

[710] لامية بلخضر: عصي على النسيان، ص48.

بقدر ما دل التكرار على الكثرة بقدر ما أكسب القليل/المفرد صورتها معا قيمة كبيرة تتحدى الكثرة أهمية، وهو تكرار للتقابل بين شيئين/قيمتين، تفننت الأنثى الساردة في الموازنة بينهما وهي تكرر جنوسيتها:

«كنت أنثى، وكان فيك من افتراء الغابات، ما يريك نبضي الهارب إلى حيث الساعات الحائطية تنفي كل أزمنتي إلى جزرك السرمدية..

كنت أنثى وكان شره المطر في عينيك ينفيك داخل دائرة الاستواء، كنت أنثى وكان الهروب من مواسمك يظهر بعض العتب الطفولي الذي لا تغريه حبات الحلوى ولا يعييه النط على الحبل..

كنت أنثى وكانت الأغاني تحملني إليك في شكل رسائل شاحبة ضايقتها مراكز البريد..

كنت أنثى وكان صوتي يحتل كل الفضاءات التي تأوي إليها هربا من المساحة الممتدة ما بين عينينا» [712].

يظل تكرار الأنوثة ملفوظا ومعاني يأخذ أشكال الثورة عند بوصلاح ثورة على الذكورة والواقع والأمكنة، هي الذات الساردة في هذه القصة المفترى عليها، المربكة، المنفية إلى عوالم الجفاف والقحط في ظل تعنت الرجل.

يختتم الخير شوار في قصة "النائمة واللص" مقطعه السردي بمطاردة تكرارية لفعل سرقة الآخر للذات المحبة العاشقة، إنه في تكراره للجملة المنسوخة "إنها لي" يوقظ النائمة ويطرد اللص، إنه تكرار التنبيه والسماع المتلقي صوب التراكيب اللغوية حين تتخذ دلالاتها أساليب جديدة منها التكرار، يقول شوار:

«عروسي النائمة في شعرها، قطعت في سبيلها سبعة بحار، قدمت عمري مهرا لها، كتب لي عمر جديد.. عدت بها.. أحملها على كاهلي، لا أحس بالمخاطر إنها لي.. لي وحدي» [713].

---

[711] نسيمة بوصلاح: إشعارات باقتراب العاصفة، ص17.
[712]

[713] الخير شوار: مات العشق بعده، ص36.

ويكرر الخير شوار لفظة "الصحراء" ومعها كثير من مشتقاتها المكانية كالرمل، الأصفر، السماء، وذلك في قصة "عبور"، ومن الإشارة الأولى للعنوان كمكان، يأتي المتن مكانيا بامتياز وكفضاء صحراوي، دالا على السفر، الغربة، الخوف، التيه، الضياع وهي كلها دلالات للفظ واحد تكرر مرات ليؤثث المقطع السردي خلاءً وقفرا:

« أفتح عيني بجهد كبير.. فضاء أزرق.. فراش أصفر.. تلك سماء شمس واضحة وهذا رمل.. إنها الصحراء.. أنا في الصحراء وحدي.. ما الذي أتى بي إلى هنا؟ أنا لم ار الصحراء قبل اليوم.. قبل ماذا؟ ما معنى اليوم؟ ما هذه الإشارات برأسي؟ أنا لا أعرف شيئا»[714].

ويأتي التكرار إنكاريا في قصة "نهاية قصة مزعجة" لفاطمة بريهوم حيث تقول:

« أحاول أن أستسلم للنوم دون جدوى.. أفتح الباب.. إنه مغلق، أدق فيضحر رجل ملثم يستفسر عن طلبي:

- لماذا أنا هنا؟
- لا أعرف.
- متى أخرج.
- لا أعرف.
- كم الساعة.
- لا أعرف.

فيخرج». [715]

---

[714]الخير شوار: المصدر نفسه، ص69.
[715]فاطمة بريهوم: بيت النار، ص

لقد حمل هذا الحوار أسلوبين تكراريين بوجهين بلاغيين متضادين، تكرار إنشاء/استفهام وتكرار خبر/جواب، تكرار استفهام السائلة بثلاثة أخرى للاستفهام: لماذا-متى- كم، وكان الجواب تكرارا بصيغة ثابتة/ساكنة، سكون الجو داخل السجن برتابته القاتلة ونهاياته المجهولة، حين خرج السجان، لتدخل السائلة في عوالم من حيرة طويلة.

لقد كان لأسلوب التكرار حضور كبير في المدونة القصصية الجزائرية، في بناها الإفرادية والتركيبية وبمحمولات دلالية زمكانية وتمثل حالات وأسماء وافعال، وكان لأسلوب التكرار أبعاده الدلالية وسماته الجمالية.

2/ الخطاب الساخر:

اتخذ بعض كتاب القصة من "السخرية" أسلوبا في معالجة بعض المواضيع، وجعلوا منها فنا يقتربون فيه من عديد القضايا التي تشغلهم انطلاقا من القضايا اليومية المعيشة في طابعها الاجتماعي إلى قضايا سياسية، ثقافية وتاريخية، وفي الاقتراب من مصطلح السخرية تلمح ذلك «التداخل المفاهيمي بين مصطلحات من قبيل: الضحك والمحاكاة الساخرة، والهجاء والتحكم والفكاهة والمفارقة والهزل» [716]، وتجتمع التسميات جميعها على قراءة الآخر من زاوية مخالفة للمنطق والجد والنمطي غير المثير، إنها قراءة للإنسان بكل عوالمه إذ «السخرية فن تأمل وتصوير الواقع وأحداثه وما يحيط بحياة الناس وأفعالهم» [717]، ويقترب محمد ونان جاسم من هذا الفن ليبين بعض أركانه في قوله «السخرية (IRONY) المفارقة، ولها ركنان أساسيان هما:

التهكم والاستهزاء المقرونان بالتوقع، وخيبة وينتج عنهما الضحك أو الابتسامة، وليس بالضرورة أن يكون هدفها إسعاد المتلقي، وتشتغل في منحيين مختلفين هما الفرح والنزح من خلال إثارة مشاعر الآخرين واستفزازهم، أي إن لها مجالين هما نوعا الأدب: المأساة والملهاة» [718].

---

[716] محمد الزموري: شعرية السخرية في القصة القصيرة، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس 2007، ص11.

[717] حافيظ اسماعيلي علوي: لغة الخطاب الساخر، أبحاث في الفكاهة والسخرية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، ط 1، 2008، ص55.

[718] محمد ونان جاسم: المفارقة في القصص، ص120.

يشتغل الخطاب الساخر على خرق أفق التوقع، ومخالفة النتائج المتوقعة، بأدوات من اليومي المعيش المحزن/المفرح، السيء/الحسن، المرغوب/المنبوذ، وتنقله إلى متلق بأسلوب غير متوقع، مستفز، مثير، و «يستمد الخطاب الساخر موضوعاته من المواقف التي تثير الانتباه، ولاشك أن انتقائية المواضيع هي انتقائية واعية تقوم على فقه الواقع وتمثل القضايا المجتمعية الأكثر جاذبية»[719]، ويضطلع الخطاب الساخر بوظائف عديدة تختلف من إنسان إلى آخر في مجمل الأحوال فإن «السخرية برزت كأداة لشحذ الوعي وتعرية جيل المجتمع وألاعيبه» [720] وبأساليب فنية مختلفة منها اللغوية ككلام الشخصيات وأحاديثهم ومنها اللغوية كالعلامات والإشارات الطباعية المختلفة كما تقول مليكة كينا: «تنقسم مؤشرات السخرية إلى ما هو نصي كشكل الطباعة وعلامات الترقيم وما هو مصاحب لكلام الشخصيات»[721].

آثرنا التطرق إلى أسلوب السخرية في بعض العناوين القصصية بوصفها جزءًا من النص وعتبة/واجهة أولى بالنسبة للمتلقي، وقد جاءت كثير من هذه العناوين تحمل طابع السخرية بأشكال ودرجات مختلفة.

يعنون محمد رابحي مجموعته القصصية بعنوان ساخر "ميت يرزق" وهي مفارقة بين متضادين الموت/الحياة تعبيرا عن حالة بؤس اجتماعي رهيب لأحياء كأنهم أموات، وصفهم بالميتين لولا أنهم يرزقون بذلة وعناء كالأحياء، أما باديس فوغالي في قصة "عودة الدرويش" فيلغي العقل والعقلاء لعدم جدواهم وفائدتهم، ويقترح الدراويش بدائل لهم ما دام الدرويش في طيبته لا يظلم كما يظلم العقلاء وهي مفارقة بين عاقل ظالم ومجنون عادل مرغوب. ويأتي عنوان "قميص العار" ساخرا من عادات اجتماعية بالية تشترط القميص المخضب بدم العذرية دليلا على شرف المرأة، وتسخر حكيمة جمانة جريبيع من المجتمع العربي بعنوان ساخر مثير "الفرق نقطة" وهي مقاربة لغوية للفظتي "دبابة" و"ذبابة" كجناس ناقص، الفرق بينهما نقطة لكن الذين تحركهم ذبابة ولا تعنيهم الدبابة هم المعنيون بالسخرية، ويأتي

[719] حافيظ اسماعيل علوي: لغة الخطاب الساخر، ص57.
[720] محمد الزموري: شعرية السخرية في القصة القصيرة، ص10.
[721] مليكة لينا: ملاحظات حول السخرية في خماسية ع الرحمان منيف/أبحاث في الفكاهة والسخرية، ص38.

عنوان "همس الذباب" لمنير مزليتي ليجمع بين جمالية الهمس وقبح الذباب ليجمع بين نقيضين تعبيرا عن تناقض صارخ لدى كثير من البشر، وأكدها بعنوان ثان "كيف اصبحت حشرة"، دلالة على رقي وتطور يصيب البعض حتى يصير حشرة ذات همس وكلاما مسموعا عن عامة الناس.

يسخر جمال بن صغير من واقع معيش يحرم الإنسان أحلامه وتطلعاته ويحول مسراته حسرات، وآماله قنوطا، وذلك في قصة "تمثال الموظف المجهول" حيث يقول:

« إن من دواعي قنطي واكتئابي خمس أفكار:

- وقتي ضاع حروف منثورة
- أكاد أفقدك يا وحيدتي في العالم
- اشتعل الرأس شيبا وبلغت من الكبر عتيا
- لم أكن في مستوى آمالك وانتظارك
- حصيلة ملؤها الفراغ والخسران»[722].

حين يضيع الوقت وتفقد حبك وتشيخ شابا فتيأس خاسرا فذلك مفتتحه سخرية بافتتاحية عهدناها بداية كل طلب خطي مفادها "إن من دواعي سروري" ولكن جمال بن صغير نقلها معكوسة، نقيض الواقع التواصلي بين الموظف ومسؤوله، ويتعدى الأمر أن يسخر الإنسان من مسؤوله أحيانا إلى السخرية من أقاربه وإنزالهم منزلة المسؤول، فيتحول عرض الجدة على حفيدها الزواج إلى مراسلات وملاسنات ساخرة تحكمها أعراف المواطن والإدارة لا أعراف اجتماعية عريقة، يقول جمال بن الصغير: «عندما ألحت علي جدتي بفكرة الزواج منذ خمس وعشرين بهتت بجوابي البليغ، نظرا لارتباطي بفتاة ذات عينين جميلتين وشعر أسود وطول 1م 63، ووزن 60 كغ، وبناء على رسائلها المؤرخة في 05 جوان 1963 و7 سبتمبر فإني أحيط..، وبحثت عن وصف يليق بوقار جدتي، فإنني أجد نفسي في

[722] جمال بن الصغير: تمثال الموظف المجهول، ص38.

حالة عدم قبول عرضكم المؤرخ في 4 جانفي 1965، وتقبلن مني فائق الشكر، ترين أنني وفي جدا» [723]، ويسخر جمال بن صغير ايضا من مسؤولين يحتقرون العمال، فيرصد له مجموعة من الألقاب الرفيعة الدالة على التفخم والرفعة ولكنه يقصد من ورائها السخرية منه فيقول: «تقبلوا سيادة المدير، معالي، حضرة، سماحة، فضيلة، سمو، فخامة، يسعدني يا نزاهة التاجر، يشرفني أن أحيطكم علما» [724].

للواقع الاجتماعي حضور في الخطاب الساخر لدى بشير مفتي في مجموعته القصصية شتاء لكل الأزمنة، ويتناول قضية النقل صعوبته ووسائله غير اللائقة، فيقول في قصة "حافة السقوط":

« تصعد في الحافلة التي تأتي متأخرة على الدوام ستقاتل وتخبش بالأسنان والأظافر، إن قدرت من أجل الحياة التي تشبه الحياة قدرك (هل هو فعلا قدرك)، لا أحد سيجزم إن أخبرته بمثل هذا الشيء» [725]، لقد نقل مفتي حالات واقعية يعيشها المواطن يوميا مع وسائل النقل في بعض الأماكن، لتصير محاولة ركوب الحافلة خطوة لخوض معركة بالأسنان والأظافر، صراع من أجل البقاء.. من أجل الوصول.

ويسخر مفتي في قصة "النائم حتى يستيقظ" من واقع مرير وفقر مدقع يلدغان الإنسان في بعض أحياء العاصمة، عاكسا بذلك مدى التناقض الحاصل في المستوى المعيشي لسكان العاصمة بين الغنى الصارخ والفقر اللاذع، يقول:

« الليل يسقط بغزارة، والحزن يضغط بقوة ورائحة السردين المقلي تصله من بنايات قزديرية وأكواخ رثة، كثيرا ما كان يمر عليها في عودته إلى البيت، ويقف طويلا ليرى عالم باب الواد الحقيقي تحت مجمع "كيتاني" السياحي في تلك المحطة توقف الكلب المتشرد عن اللحاق به وراح ينبح من الجوع ثم سارع نحو أكياس القاذورات التي كانت تتحلق حولها أنواع عديدة من الحيوانات البهيمية والبشرية» [726].

[723] جمال بن الصغير: المصدر نفسه، ص26.
[724] جمال بن صغير: المصدر نفسه، ص8-9.
[725] بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص88.
[726] بشير مفتي: المصدر نفسه، ص63.

أما محمد رابحي في قصة "مثلث متهاوي الأضلاع" الساخرة بداية من عنوانها الذي أخذت لفظة "متهاوي" مكان "متساوي"، فقد صور لنا التفكك العائلي ممثلا في قصة عائلة تتكون من ثلاثة أفراد تهاوت بعد أن مات الوالد لأجل عشيقته وماتت الوالدة لأجل عشيقها وبقي الابن الصغير متشردا ضائعا وجاء السرد بأسلوب ساخر يخالف كل توقع، أحداثا، ولغة:

« ظل الطفل هناك على الرصيف حيث نشأ وترعرع جلب الطريق شطريه، وعلى جنبيه، وعلى الرصيفين المتقابلين مات والداه، أمه كفنت في فستان سهرة براق السواد، ودفن أبوه في جسد امرأة شقراء ! وقد ذهبت إلى عين المكان وقرأت على شاهده قبر أمه "ماتت يوم أحد سنة ألفين وواحد وفساتين" وعلى شاهدة أبيه " مات يوم أحد على الساعة الواحدة ونهدين"» [727]، ومن السخرية بأشخاص حتى تتحول بعض تواريخهم من ارتباط بزمن/وقت إلى ارتباط بأشياء وحوادث، لم يسلم واقع التربية والتعليم من سخرية بعض القصاصين الجزائريين من خلال بعض شخصيات هذه القصص، حيث حاول هؤلاء نقل واقع المدرسة الجزائرية بكل تناقضاتها ورسم منير مزليتي لوحة مشينة لمدرسة ضيعها أهلها فضيعت تلاميذها، يقول: «دق الجرس؟ ! فيما ظل المعلم في مكانه لا يحرك ساكنا.. تسارع التلاميذ في فوضى عارمة إلى خارج القسم ثم إلى خارج المدرسة، أين تحلقوا حولها وراحوا يتبولون على سورها دون انقطاع ! فيما ظل يرفرف وسط الفناء ويصفق للريح دونهم» [728]، فحين لا يتحرك المعلم بالنصح والتربية الهادفة والتعليم على أسس سليمة، فإن مصير المدرسة الخراب لتصير محط سخرية جيل من التلاميذ يتبولون عليها، ولا يبقى منها إلا العلم/ الوطن/ الخلود، يسخر من المعلمين والمتعلمين معا. ويسخر الإنسان أحيانا من جسده، من فضاء لم يحمل إلا الدنس، حين يتحول إلى مدنس بفعل ظروف اجتماعية أو إنسانية أو نفسية، كما جاء في قصة "تجريد" لمحمد رابحي:

[727] محمد رابحي: ميت يرزق، ص38.
[728] منير مزليتي: الظل والجدار، ص66.

«ذات صدفة تبادلا نظرتين.. بعد أيام جمعت بينهما نظرة أخرى، راحت تستطيل يوما بعد يوم، نظرة طويلة انعقدت بينهما على ألسنة معقودة، وإشارات خفيات مترددات حينما انفك لسانها حكت:

اكتشفت جسدي على يدي فظاعة رجل ساعة اغتصاب قاسية، كنت في السنة الثانية عشرة من عمري لحظة اكتشفت فظاعة الرجل وفظاعة الجسد، ومنذئذ تذوقت مرارة أن يكون لي جسد»[729].

امتدت السخرية إلى مجالات أخرى، فمن الواقع الاجتماعي اليومي المعيش إلى الواقع السياسي حين يخاطب المواطن نفسه ساخرا "كيف أصبحت حشرة" وهي عنوان لقصة تحدث فيها منير مزليتي ساخرا من نظرة السياسي إلى المجتمع والافراد، حين يفتقد حسه الإنسان ليتحول إلى سمسار انتخابي يتاجر بذمم الشعب، يقول: «حضرة الزعيمة إننا بأوضاع مضنية خطيرة وبلادنا تعاني من الداء ما يصعب دواؤه ويجلي سقامه، إننا نغرق في بحر من الدماء (...) ولكنها قاطعتني:

- نحن لا يهمنا ما يحدث بينكم، إننا نريد العيش بسلام، نريد الخبز لأبنائنا، والأمان، وإلا فالفناء للجميع.

صمتت قليلا ثم استرسلت:

- من هو زعيمكم؟
- رئيس الدولة (قلت).»[730]

يصور لنا خالد ساحلي في قصته "زلزال في قلب رجل طيب" تواري بعض المسؤولين السياسيين بخطابات دينية وذلك لأجل تحقيق مآرب دنيئة، كما جاء في القصة:

---

[729] محمد رابحي: ميت يرزق، ص73.
[730] منير مزليتي: الظل والجدار، ص

« صديقك السياسي المتدين، حين كان يخطب من على المنابر وبعد الصابرين بالجنة والنعيم، كنت تشك في إخلاصه لله، وزميلك الذي تخرج من الجامعة في العام نفسه تغير سلوكه معك بعدما صارت له لحية طويلة تغطي وجهه وأسفل ذقنه كلما رآك يصعر وجهه عنك، كلهم متآمرون عليك»[731].

يحدثنا جمال بن الصغير عن واقع الثقافة المزري، المتآكل، إذ لم يعد الاستثمار في الثقافة مجديا، يقول في قصة تمثال الموظف المجهول:

« إنني في برد جليدي، وإنني في صخب الاجتماعات وحيد وحيد كغربة عصفور صغير تخلف عن أسراب الطيور المهاجرة، سألت كل اصحابي فلم أجد معجما، وصاحب آخر مكتبة يستعد لفتح "أكل خفيف" نصحني بعدم ترديد كلمة "شعر" لأنه يمكن تعرضي لشبهة أو شك في قدراتي العقلية» [732]، إنها سخرية من مجتمع ساخر بالمثقفين وبالثقافة، إلى درجة أن البعض يستخسر أن تكون الجميلات صوتا وشكلا شاعرات، حظا من قيمة الشعر كما ورد في قصة "كاف ونون" لعبد الله لالي:

« سحقا لها من شاعرة، هذه الرجعية الظلامية تنفث سحرا لا شعرا، كأنما الجن يكتبون لها تمائم الإلهام خسارة أن يكون هذا الصوت الغرد لمتخلفة محافظة» [733]، وكأن الساحة تطلب السحر/الجمل/الشكل، لا الشعر/القيمة/الأدب.

لم يكن المشهد التاريخي الجزائري بمعزل عن الكتابات القصصية التي تناولت منه تواريخ بارزة بشيء الازدراء لمن شوهوا التاريخ وجعلوه مطية لمآرب ومناصب فقط، كما جاء في قصة "رحيل نوفمبر" لباديس فوغالي:

« تساءل بعض الذين صادقوه بالأمس، ممن لم يغير ولم يبدل، ترى لِمَ شاخ نوفمبر هذا المساء؟

---

[731] خالد ساحلي: الليلة الزائدة بعد الألف، ص11.
[732] جمال بن صغير: تمثال الموظف المجهول، ص15.
[733] عبد الله لالي: فواتح، ص26.

قال أحدهم أنه حين عشت الرؤية في ناظريه ترك إرثا ثقيلا خلفا وشد الرحال إلى القمم.

وقال آخر: انتقى قمة في أعلى الصخرة كي يبقى حيا، تردد تسابيحه تراتيل أطراف النهار، انتقى وحده دون شريك فسحة في البهاء، تعانق أنفاسه نسمات الشتاء (...) كان نوفمبر يسرق من بيوت المتخمين نفحات من العطر والياسمين ويجمع بأحبائه البركات من شظايا الألم، كي يرسم حصون الجائعين في صبرهم، حين استبد به اليأس من تجهم وجهاء المدينة الخالدين في عزهم والمترفين، شد الرحال إلى القمة الشماء كي يخلد في الذاكرة عراجين تيه وكبرياء»[734]، كما تسخر حكيمة جمانة جريبيع من الوضع العربي المزري، وتشتت الأمة وضعفها أمام الدبابة الغربية، في قصة " الفرق نقطة" فتقول:

«تسقط عيني على فنجان القهوة، كانت الذبابة تسبح في جوفه، يتالم جدي، لأول مرة أرى دموعه لم تكن تشبه أي دمع، يحكم يده على قلبه الذي أراد أن يسقط من صدره.. دبابة وذبابة في يوم واحد، والفرق نقطة واحدة، مستنقع هزيمة.. جثة.. خيانة.. يسقط جدي في غيبوبة النبأ، تكمل الذبابة لعبتها، تعزف بارتياح نوتة الهزيمة»[735]، إنها مفارقة بديعية بين لفظتين تشكلان جناسا ناقصا "دبابة" و"ذبابة" وبين قوتين غير متوازيتين لكنهما تهددان الفرد العربي، دبابة وذبابة.

لقد استحضر الخطاب القصصي الساخر كثيرا من القضايا الاجتماعية، السياسية والدينية بأسلوب تراوح بين التهكم والازدراء واتخذ هذا الخطاب لمحمولاته صيغ المفارقة بين واقعين، مظهرين، متناقضين.

3/ ظاهرة التناص/ استحضار الغائب:

إن تداخل النصوص وتقاطعها واستحضار بعضها للبعض الآخر، كما يسمى بالتناص، لم يعد هذا منحصرا في المجال الشعري فحسب، فكثير من النصوص القصصية تضمنت محاورات نصية كثيرة، وتقاطعات بين متون مختلفة،

---

[734]باديس فوغالي: طيناء وقصص أخرى، ص47.
[735]حكيمة جمانة جريبيع: أنثى الجمر، ص17-18.

كانت لها تجليات واضحة في المدونة القصصية الجزائرية المعاصرة، ترى "جوليا كريستيفا" بأن «النص ترحال لنصوص أخر وتداخل نصي، ففي فضائه تتقاطع وتتنافس ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى» [736]، وتحضر بعض النصوص في نصوص جديدة بطرق وأشكال مختلفة، ويصبح أي نص هو عبارة عن نصوص سابقة بأدوات الناص الحاضر، بوصفه قارئا سابقا لها، وبوصفها جزءًا من مرجعيته الأدبية/النصية في الكتابة، وهذا ما سمي "تناصا" ويتحدث ريفاتير عن هذه النصوص السابقة/الغائبة/المستحضرة، وهي «مجموعة النصوص التي نجد بينها وبين النص الذي نحن بصدد قراءته قرابة، وهو مجموع النصوص التي نستحضرها من ذاكرتنا عند قراءة نص معين» [737]، أما محمد ونان جاسم فيرى أن «التناص في أبسط تعريفاته يعني أن يحتوي نص أدبي ما تضمينا أو اقتباسا أو تلميحا أو إشارة من نصوص سبقته تاريخيا» [738] وفي تراثنا النقدي العربي ما يدل على أن هذا التداخل النصي قد لقي الاهتمام والاصطلاح معا حيث «اشار إليه بعض النقاد العرب تحت مصطلح ما أسموه "التضمين" وفصل هؤلاء النقاد في أشكاله والوانه بشكل يؤكد تنبه التراث النقدي والبلاغي لمثل هذه الظاهرة مصطلحا ومفهوما» [739]، ويضيف حسين خمري عن هذا الاهتمام النقدي العربي بظاهرة التناص يقول:

« عرف كثيرا في البلاغة العربية القديمة التي رصدت حدوده واشكال تجلياته في النص الأدبي، وذلك بدقة تفوق المصطلح الحديث وتفصيلات لم تبلغها لحد الساعة الإشكالية المتعلقة بمفهوم مصطلح التناص في الدراسات الحديثة، مثل السرقات الشعرية والمحبوب منها والمذموم والاقتباس» [740] ولكن عرف هذا المفهوم في الدرس النقدي المعاصر بمصطلح التناص حيث « تعود تاريخية مفهوم "التناص" Intertextualité إلى دراسات المقارنين (الأدب المقارن) وربما قبل ذلك بكثير، وقد درس المقارنون هذا المفهوم واستعملوه أداة تحليلية، وتناولوه تحت عنوان "علاقة التأثير

[736] جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، مر: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط1، 1991، الدار البيضاء، ص86.
[737] حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 1998، ص17.
[738] محمد ونان جاسم: المفارقة في القصص، ص109.
[739] موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، ص109-110.
[740] حسين خمري: فضاء المتخيل، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص100.

والتأثر"»[741] وذلك في معرض دراستهم للمشترك الموضوعاتي بين النصوص الأدبية ذات الثقافات المختلفة أما في «النقد المعاصر حاولت السيميائيات الحديثة ونظرية الأدب احتواء هذا المفهوم وتوظيفه توظيفا أداتيا/إجرائيا» [742] إذ صارت كثير من النصوص تتخذ من هذه الأداة سبيلا لمحاورة نصوص سابقة أو معاصرة لها من أجل إنتاج نصوص جديدة حيث «يشكل التناص مظهرا من مظاهر إنتاج النصوص وتناسلها» [743]، وصار مسلما به قولنا إن أي نص هو عبارة عن نصوص سابقة استحضرها الناص وطبعها بأسلوبه الخاص، وذلك من منطلق قراءته القبلية ومطالعاته لجملة من نصوص تتفاعل فيما بينها داخله، ثم لا تلبث أن تستقيم نصا جديدا أفاد من هذه النصوص المقروءة، لأن «النص هو عبارة عن نصوص أخرى تداخلت فيما بينها بطرق مختلفة، وما التناص إلا تلك التقاطعات والتداخلات ما بين النصوص في النص الواحد، أو أنه استدعاء نصوص للمشاركة في بناء نص جديد وفق تقنيات خاصة ومتعددة وطرق وآليات مختلفة»[744] بعيدا عن استحضار نصوص غيرية غائبة بغير وعي لأن «التناص بمفهومه الدقيق لا يعني ضم النصوص أو الشواهد إلى جنب بعضها البعض ولكنه يعمل على إدخالها في شبكة من العلاقات الحية» [745] وفق استراتيجية مسبقة للناص، ومحاولة منه أن يلتفت إلى نصوص أخرى ليطعّم بها نصه حيث تذوب هذه المستحضرات النصية الغيرية ولا يذوب النص والناص في نصوص الآخرين، إذا أحسن الناص التناص ومحاورة نصوص غائبة فإن ذلك «يتيح للنص قدرة مذهلة على المناورة والتحرك والالتفات نحو الماضي – بوصفه متراكمة نصية – وامتصاصه »[746] ومن ثمة يصبح الاتكاء على النصوص الغائبة سندا وزيادة للنص في كل دلالة وتوهج، دون أن يكرر الناص نصوصا سابقة أو يبدي النص الحاضر تنافرا جماليا أو دلاليا مع النص الغائب، بل إن حسن التعامل مع هذه النصوص الغائبة «يسمح بفتح حوار بين العمل الأدبي والنصوص الثقافية الأخرى المختلفة» [747]، وحتى الدينية منها والتاريخية والأسطورية، لأن عيون الناص منفتحة على كل ما يزخر به خيال الإنسان، وفي كافة المجالات من أجل

---

[741] حسين خمري: نظرية النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص253.

[742] حسين خمري: المرجع نفسه، ص253.

[743] موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، ص109.

[744] محصول سامية: التناص، إشكالية المصطلح والمفاهيم، مجلة دراسات أدبية، ع1، 2008، ص73.

[745] حسين خمري: فضاء المتخيل، ص202.

[746] خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، ص92.

[747] سامية محصول: التناص بين المصطلح والمفهوم، مجلة دراسات أدبية، ص84.

استثماره أدبيا كان «يلجأ إلى عوامل متعددة كأن يقتبس القرآن الكريم أو يستشهد بالحديث النبوي، أو أقوال الحكماء، أو أشعار العرب لإيصال الحدث إلى أقصى دلالاته» [748]، وفي هذا الانفتاح على عوالم أخرى قراءة جديدة للعالم/الآخر بأدوات خاصة، بوصف النص الحاضر رؤية جديدة تتكئ على نصوص سابقة وتتميز عنها، حيث «النص مدونة كلامية باعتباره حدثا تواصليا تفاعليا، توالديا تربطه بواقعه الثقافي وشائج مختلفة أهمها التناص، حيث لا فكاك للمؤلف من شروط الزمان والمكان والذاكرة، فالنص يعكس رؤيته للعالم، والتناص يكشف عن طبيعة هذه الرؤية من خلال البحث عن النصوص الأولى الحاضرة صراحة أو ضمنا في بنية الدلالة النصية» [749]، ويسعى كل ناص من خلال هذا الالتفات إلى نصوص غائبة، إلى تأثيث نصه وجعله منفتحا/متسعا/غنيا بالإيحاءات والمقولات الجديدة، كما يقول بذلك شكري عزيز الماضي بأن «النص وفق مفهوم التناص بلا حدود إنه حيوي ديناميكي متغير من خلال تشابكاته مع النصوص الأخرى وتوالده من خلالها» [750]، حيث « يمثل كل نص فضاءً تلتقي فيه نصوص عديدة بما تتضمنه من رؤى فكرية وحضارية مختلفة، بحكم الكاتب مزجها بطريقته الخاصة فيشكل نصا منسجما» [751] متناسقا يمكن أن يغري القارئ/المتلقي الذي يقرأ النص الأدبي الحاضر الظاهر بكل تجليات نصوصه الغائبة المتخفية وهو بذلك يدخل ضمن «عملية قرائية تفاعلية للنص الحاضر في ضوء صلته بمنتجات ذهنية سابقة» [752].

حاول الدارسون تقسيم التناص إلى أنواع أو اقسام، ويقصد بأقسام التناص «آليات توظيف النص السابق في النص اللاحق» [753] ومن هذه الآليات: الاجترار، الامتصاص، الحوار، من حيث إن التناص الاجتراري هو عبارة عن إعادة كتابة للنص الغائب مع المحافظة على مظاهره الشكلية أما "التناص الامتصاصي" فهو امتصاص لمعاني ودلالات

---

[748] طلال حرب: أولية النص، ص53.
[749] محمد زايد: أدبية النص الصوفي، ص370.
[750] شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، ص202.
[751] محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص، ص101.
[752] محمد لخضر زبادية، حبيبة مسعودي: أدبية البنية النصية في ضوء العملية الإبداعية والممارسة النقدية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008، ص26.
[753] سامية محصول: التناص بين المصطلح والمفهوم، مجلة دراسات أدبية، ص74.

النص الغائب وإعادة صياغته وفق رؤية الناص، أما "التناص الحواري" فهو إعادة تشكيل جديد للنص الغائب بعيجا عن محمولاته ومراميه الأصلية، إذ يمكن للناص تحوريه والتضاد معه.

يرى عبد الستار جبر الأسدي أن «أشهر تقسيم ثنائي للتناص هو:

1 -التناص الظاهر أو الصريح [ويمكن لأي قارئ مطلع على النص السابق الوقوف عليه من أول نظر أو سماع لأن النص السابق يكون واضح المعالم].

2 -التناص المستتر [لا يقف عليه إلا القارئ الحصيف سريع الاستحضار والربط والمقارنة، وله مخزون ثقافي معتبر، ولأن النص السابق يكون مطموس المعالم]». [754]

نحاول الآن الوقوف عند بعض التناصات الواردة في المدونة القصصية المدروسة، للتعرف على النصوص الغائبة المتناص معها وعلى الكيفية/الاستراتيجية التي حاور بها القصاصون هذه النصوص، وما دلالاتها في النصوص الحاضرة.

استحضر جمال بن صغير النص القرآني، ممثلا في سورة مريم، وقصة زكرياء، والصبر والعقم والأمل والانتظار، يقول في قصة "تمثال الموظف المجهول":

« إن من دواعي قنطي واكتئابي في خمس أفكار:

- وقتي ضاع حروفا منثورة.
- أكاد أفقدك يا وحيدتي في العالم.
- اشتعل الرأس شيبا، وبلغت من الكبر عتيا.
- لم أكن في مستوى آمالك وانتظارك.
- حصيلة ملؤها الفراغ والخسران». [755]

---

[754] عبد الستار جبر الأسدي: ماهية التناص، مجلة الفكر والنقد، المغرب، ع28، ص67.

في قول جمال بن صغير: "اشتعل الرأس شيبا وبلغت من الكبر عتيا" استحضار لسورة مريم وقوله تعالى:

»

«[756]

ولو شئنا تصنيف هذا التناص على رأي عبد الستار جبر الأسدي، لكان تناصا ظاهرا صريحا، فيبدو للقارئ وللوهلة الأولى أنه تقاطع مع سورة مريم.

أما من حيث دلالته، فقد جمع بين علامات الكبر، الشيخوخة من حيث اشتعال الرأس وبلوغ الكبر، ولكن من دون يأس، ولا قنوط، في الآية الكريمة، أما في المتن القصصي فإن "الموظف المجهول" يئس وماتع كمدا، وهو تضاد بين النص الحاضر والغائب، من حيث الدلالات.

وبشيء من التلميح البعيد، وبأسلوب فني يغيد بشير مفتي امتصاص معاني عديدة من النص القرآني ومن "سورة النمل"، وقصة سيدنا سليمان مع هذا الكائن العجيب، ويوظفها في قصة "وأنت نازل إلى بلكور"، يقول:

« بحثت عن مقهى في ذلك المنعطف، فرحت لأنني رأيت واحدا به طاولات وكراسي، منذ الثمانينات ونحن نشرب القهوة واقفين، ونأكل واقفين وقال الشاعر: من زرع الخوف بقلوبنا

حتى صرنا كالنمل

نجري إلى جحورنا هاربين»[757].

---

[755]جمال بن صغير: تمثال الموظف المجهول، ص37-38.

[756]سورة مريم: الآيات:

[757]بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص55.

هروب الشاعر والآخرين من واقع مرير، ووضع أمني خطير مرت به الجزائر، ومستقبل مخيف، هو في طقوسه هروب النمل من سيدنا سليمان كما جاء في السورة:

»

« [758]

إن استحضار هذه القصة بمكوناتها هو استحضار لواقع صعب يعيشه الإنسان في مرحلة حرجة بين ثنائيات ضدية منها: القوة/الضعف، الخوف/الأمان، الاستقرار/الثورة، غير أن ابتسامة سيدنا سليمان وعدله كان في قصة مفتي قهرا وخوفا وفرارا من واقع وعدو مستتر لا رحمة فيه ولا ابتسام، إنه واقع مدموع.

يستحضر الخير شوار في قصة "النائمة واللص" النص القرآني/سورة " " وقوله تعالى:

«ولقد خلقنا الإنسان ونعلم ما توسوس به نفسه ونحن اقرب إليه من حبل الوريد» [759]، فيقول:

«ظلي ثقيل.. أحمله بصعوبة على ظهري.. أجري بقوة.. الدم يسيل.. الأديم يحمر.. العجوز تغيب في المدى.. السراب.. ها هو السراب.. هناك على ضفة الرؤية.. إني أراه أقرب إلي من حبل الوريد» [760]، حاول شوار أن يبين مدى ضبابية الرؤية وتيه الإنسان، وضياعه في زحمة بحثه عن ذاته في زمن الدم، والدمار، وبدل من أن يكون الله أقرب إليه من حبل الوريد، كهروب إلى الخالق، كان السراب أقرب، إنه استحضار نص غائب دلالة على قرب بين الأشيءا الذوات والصفات.

يتناص جمال بن صغير مع أشعار المتنبي في قصة تمثال الموظف المجهول حين يحور بيتا شهيرا من أبياته لفظا ومعنى فيكون النص الحاضر:

---

[758] سورة النمل: الآيات

[759] سورة : الآية

[760] الخير شوار: مات العشق بعده، ص36.

«البيك والروترينغ الشفاف يعرفني * وحبر الصين والأوراق والقلم»[761].

والنص الغائب:

الخيل والليل والبيداء تعرفني * والسيف والرمح والقرطاس والقلم.

المتنبي – فارسا – تعرفه الخيل والليل والبيداء والسيف والرمح والقرطاس والقلم، و"الموظف المجهول" – كاتبا – تعرفه الاقلام والأوراق والحبر..

إن استحضار نص المتنبي محاولة لاقتناص التصاق الصفات ببعض الناس فيصيرون معروفين بها، كالفروسية عند المتنبي، والتخطيط والكتابة عند "الموظف المجهول".

تتكئ نسيمة بوصلاح على نص تراثي وتستلهم منه رغبة الحكي، وشهية البوح، فتقول في قصة "كان وطننا الصغير":

« لم يكن لليلة العاشرة بعد الألف قمر، ولم تكن لشهرزاد وحكاية تحشو بها أذن الشتاء، المدينة باردة جدا، والدروب لا ترحم شحوب المرايا، وانقطاع الأمنيات وانت لم تعد تقدر على التوم بعيدا عن حكايا النبض المستطيل على طول مساحة عينيها الغامضتين، والساعة الصفر توغل في الاقتراب»[762].

تستحضر بوصلاح أجواء الكيد السردي النسوي ممثلا في شهرزاد وبحكي دافئ في مدينة باردة، وشهريار العصر تعود على حكاياها في انتظار لحظة الانطلاق/ساعة الصفر، لكأن المدينة المعاصرة بغربتها/اغتراب أهلها تحتاج إلى أحلام، نبوءات، ولو من خلال حكي افتراضي، وهمي، دافئ في مدن، عوالم، أزمنة باردة، ملؤها الاغتراب والضياع. وقد أحسنت القاصة محاورة النص الغائب وامتصاص معانيه وتحوير دلالاته

[761] جمال بن صغير: تمثال الموظف المجهول، ص42.
[762] نسيمة بوصلاح: إشعارات باقتراب العاصفة، ص45.

الفصل الخامس:

ملامح التجريب في القصة الجزائرية القصيرة.

إن حديثنا عن القصة القصيرة الجزائرية الراهنة– نص الألفية الثالثة – هو حديث عن ملامح التجريب على أكثر من صعيد تشكيلي لهذا النص: معماريته،تمفصلاته،تسييجاته،وتعالق كل هذه البصمات مع المضامين والموضوعات،وصار للتجريب حيز يتوسع تدريجيا في فضاءات الكتابة القصصية الجزائرية الراهنة،و «يعرف مصطلح التجريب التباسا كبيرا في الدراسات النقدية العربية، فلقد نظر النقاد إلى التجريب بازدراء وإقصاء، ولم يهتموا به كجمالية أدبية إلا في العقدين الأخيرين من القرن العشرين»[763]. وقد يكون لهذا الإقصاء دوافع منها التمسك بالقوالب الموروثة وعدم المغامرة في إحداث تغيير في بنيتها، إلى أن ظهرت هناك بوادر تجريب واشتغال مغيار على النص القصصي عمل على تحطيم النظريات الأدبية المعيارية التي تقدس أدبية النص وتحدد له أشكالا لا يجب الخروج عليها، وصار للقصاصين التجريبيين مواقف من هذه الأشكال النمطية كما يقول حميد لحميداني: « لا أظن أن كل القصاصين التجريبيين كانوا يحسون بأي قرب من مفهوم "النظرية الأدبية" واعتقد أن سبب ذلك راجع إلى تجاربهم المرة مع ما يمكن أن أسميه النظريات الأدبية المعيارية الصنمية التي لا تتعب من تحويل جنس من الأجناس الأدبية بقواعده ومحدداته إلى محراب دائم لتقديم طقوس الطاعة الدائمة»[764]، لذلك عمد هؤلاء القصاصون إلى صياغة تجاربهم القصصية الجديدة صياغة تتماشى ورؤاهم الفنية والشكلية المغايرة، وفق تصورهم بهذا الجنس الأدبي مكسرين أصنام النظرية الأدبية المعيارية، لأنهم أرادوا أن يكتبوا عصرهم بأدواتهم ووفق رؤاهم، بشيء من التجريب و«أصبحت القصة القصيرة تبحث لها عن تجنس من خلال مغامرة الكتابة فتحررت من ذلك الطابع الكلاسيكي الذي كان يسجنها في إطار ما كان يسمى بـ"القالب القصصي" وأصبحت لها مساحات جديدة للتجريب والتخييل حتى أنها اقتربت من

---

[763]– عبد اللطيف الزكري: جمالية التجريب في القصة المغربية القصيرة الجديدة، مجلة آفاق، ع: 81-82، ص126.

[764]– حميد لحميداني: نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا، مطبعة آنفو برانت، المغرب، ط 1، 2012، ص16.

القصيدة الشعرية التي تتميز بالرؤيا بدل الرؤية» [765]، خلافا لعقود سبقت حين اقترن التجريب بأجناس أدبية أخرى، وصار هذا المصطلح متداولا «في النقد المسرحي والنقد الروائي ونادرا ما نتحدث عن التجريب في النقد القصصي، وكأن القصة القصيرة لم تراود التجريب ول تمارسه بصنوف مختلفة والواقع أن التجريب في القصة القصيرة العربية المعاصرة حقيقة إبداعية لا محيد عن الإقرار والاعتراف بها» [766]. وقد تحدث محمد مصطفى سليم عن ظاهرة التجريب عموما، في الفنون والآداب ورأى «ان المبدع حينما يضمر التجريب الثوري في الفن وهو يمارس فعل الإبداع أمر لا ينقص من جدوى الجنس الأدبي الذي يمارسه عليه التجريب، بل لا يسهم في تحطيمه أو انهياره، شريطة أن ينطلق التجريب المتجاوز للراهن الإبداعي من (النوع الأم) رغبة في الخروج بقوانين القصة القصيرة – مثلا – من حالة التهاوي أو الإبقاء عليها دون تطور واعٍ» [767]، وهو ما قد يخرج هذه الثورة الفنية من جمالية التجريب إلى فوضى التخريب، فالتجريب عن وعي ينطلق من معرفة بمكونات الجنس الأدبي وخصائصه وتاريخه الفني، قبل الاشتغال على تطويره والعمل على صياغته بطرق وفنيات جديدة، وفق رؤى معاصرة، لأن التجريب بغير وعي فني وثقافة أجناسية وحس جمالي من شأنه تمييع الأمور وتهديم البنيات الأساسية وحس جمالي من شأنه تمييع الأمور وتهديم البنيات الأساسية لأي جنس أدبي تحت غطاء الحداثة/التجريب الفني، كما «يكون رصد ملامح الحداثة في القص أمرا مرهونا بالتطور المميز في مسيرة الجنس الأدبي، وعبر عناصره الجوهرية المتصلة بالشكل أو الأداة، لأنها المحك الرئيس في إبراز النضج الفني والتغييرات الطارئة على البنية» [768]، مثلما سنحاول في هذا الفصل تتبع ملامح التجريب ورصدها في القصة القصيرة الجزائرية لهذا القرن. تجريب على الصعيد التشكيلي لهذا النص، من حيث معماريته، تمفصلاته، تسييجاته، إحالاته، وتعالق كل هذه الفنيات مع مضامينه وموضوعاته.

---

[765]– محمد عز الدين التازي: جمالية القصة القصيرة، مجلة آفاق، ع 81-82، ص11.

[766] – عبد اللطيف الزكري: جمالية التجريب في القصة القصيرة المغربية الجديدة، مجلة نفاق، ع81-82، ص126.

[767] – محمد مصطفى سليم: القصة وجدل النوع، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2006، ص58.

[768] – محمد مصطفى سليم: المرجع نفسه، ص58.

1_ التداخل الأجناسي/ نحو النص الموسوعي المفتوح:

تنفتح القصة القصيرة الجزائرية على أجناس أدبية أخرى عديدة كالشعر، المسرح والقصة القصيرة جدا، وتتميز بهذا التداخل/الحوار الأجناس الدائم، الذي يضفي عليها سمات فنية خاصة، فتكون بذلك النص الجامع/الموسوعي، الذي يمكن المتلقي من مطالعة أجناس أدبية عديدة في قالب قصصي قصير، إذ تتحاور هذه الأجناس فيما بينها، بسلاسة وفنية يشتغل فيها القاص على التنويع الأجناسي اللطيف، حيث «تذوب الحدود بين الأجناس الأدبية، إذ يتداخل في النسيج القصصي الخبر والحكاية، والخرافة، والقصة والحكمة والمثل والأقصوصة والسيرة والمقال والشعر والحوار المسرحي»[769]، وعلى رغم هذا التداخل والحوار والذوبان الأجناسي الذي تشهده القصة القصيرة فإن هناك من النقاد من لا يستصيغ هذا التداخل إلا إذا بقي كل جنس أدبي محافظا على أدبيته مخافة الدخول في خلط أجناسي هدام ويرى هيثم الحاج علي أنه «قد شاعت في الآونة الأخيرة اتجاهات تهدف إلى تحطيم الفوارق بين الأجناس الأدبية من أجل تداخل بينها للخروج بما يسمى الكتابة عبر النوعية، وإذا كان من الممكن النظر إلى هذه الاتجاهات بوصفها طرقا للإبداع، فغن واحدا من أهم وظائف النقد الأدبي أن يسير عكس الاتجاه، ليحدد الفوارق ويحلل الخواص، في صورة تقترب من روح العلم» [770]، وهو تخوف مشروع من حيث ضرورة ضبط خصوصيات كل جنس، وهذا أمر سابق لتجربة التجريب، ولكن للتجريب آلياته في المزج بين هذه الأجناس من حيث تحافظ على بنياتها المستقلة، كما يمكن أن تكون هذه الأجناس في تداخلها ذات طابع أجناسي متميز في حوار فني بينها داخل

---

[769] _ ثناء أنس الوجود: قراءات نقدية في القصة القصيرة المعاصرة، ص169.

[770] – هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، ص11.

النص الموسوعي/الجامع/المفتوح. حيث صارت حدود القصة القصيرة تسع كل هذه الأجناس، «ومع اتساع هذه الحدود لجنس القصة القصيرة وباعتبارها كتابة سردية فقد ظلت تتقاطع مع سرود أخرى»[771] ذات صلة بها ويرى عبد الحميد شاكر أن «القصة القصيرة وثيقة الصلة بالشعر والمسرح ولكنها متميزة عنها»[772] بأدبيتها/مكوناتها وخصوصياتها، لذا فإن الحديث تداخل أجناسي في القصة القصيرة هو حديث عن حوار أجناسي لا يلغي أحد أطرافه الطرف الآخر، حديث عن نصوص مستقلة بنيويا/فنيا تتضافر من أجل أن تشكل نسيجا يحتويها ولا يلغيها.

أ- الشعر الفصيح والعامي:

اشتغل بعض القصاصين الجزائريين على توظيف الشعر الفصيح والعامي/ الذاتي والغيري في مجاميعهم القصصية، ونتوقف الآن عند توظيف النصوص الشعرية الفصيحة أولا، ونبدأ بنصوص شعرية ذاتية/هي لأصحاب القصص ذاتهم والذين عرف بعضهم كشعراء في الساحة الأدبية الجزائرية كذلك، ومن هؤلاء حكيمة جمانة جريبيع التي وظفت مقطعا شعريا فصيحا في قصة "سنديانة القمر" مقدمة له:

« وها هي الساكنة بأعماقي تتمرد، تلجم فم المجاملة تطلق الكلمات سربا من النحل، وتخرج الكلمات جمرا.

رغم البرد والجوع

كم أنت وديع إنساني الأول !

صنت الوديعة

تحتفلون.. تنتشون لهزيمة دب

---

[771] – محمد عز الدين التازي: جمالية القصة القصيرة، مجلة آفاق، ع81-82، ص12.

[772] عبد الحميد شاكر: الأسس النفسية للإبداع الأدبي، ص24.

ما أخذلكم.. ما أجبنكم

تصفقون لوحشية أنثى

تصفقون لفزو كان للطبيعة إرثا»[773]

يحسب النص تجنيسيا على ما يسمى بالقصيدة النثرية، وورد على نظام السطر، تعبر فيه القاصة عن رفضها للإشهار التلفزيوني الذي يستعمل الأنثى أداة تظهر وحشية المرأة تجاه الحيوان.. فلم تستطع الرفض إلا شعرا، لكأن الشعر يمنحها سلطة الرد، ويعجز القص عن ذلك، رغم أن مقاطعها السردية التي سبقت مقطعها الشعري كانت أكثر فنية.

عمد خليل حشلاف في قصة "نسر بلا أجنحة" إلى توظيف مقطع شعراء/نثري، يعبر فيه عن لحظة تأمل يقول:

«كأن القمر يزيل ضوءه كشمعة من كوخ مظلم وأخذت أنزع ثيابي قطعة قطعة ورحت أنشد قصيدا:

ها أنذا أمامك يا الله

كما الصخرة

أو كما هذه الشجرة

أريدك أن تفتتيني إلى ذرات في التربة

كل ذرة تحملها الرياح

وتخلقني متوحدا من جديد»[774].

---

[773] – حكيمة جمانة جريبيع: أنثى الجمر، ص84.

انتقال القاص من البروح سردا، تسريد الذاكرة، إلى شعرنة الموقف المهيب الصوفي التأملي، الموقف الذي لا يسعه الفضاء السردي فتفر به الذات الساردة إلى الذات الشاعرة لتصويره، والتعبير عنه، وهو موقف لا يقل إثارة فنية من موقف عاطفي آخر عاشه بطل قصة "المدينة.. انكسار الأسئلة" حينما ارتد عن السرد إلى عوالم الشعر كما يضيف حشلاف:

«كان هناك مقطع من الشعر يهتف بي ويشد ألياف قلبي:

يموت الحب الابيض

والريش الأبيض

ايه يا حبا بريئا صرت ذكرى مضنية

ايه يا حبا في عراها الفاحش ضعت

تنحي علي باسطة ذراعيك

أقول: لا

أعطيك خاصرتي

يمر الموج مطوحا كأفراس منقولة بالريح

ومزيدة بالشهوة»[775]

---

[774] – خليل حشلاف: فراغ الأمكنة، ص22.

[775] – باديس فوغالي: طيناء وقصص أخرى، ص73–74.

كما وظف القاص باديس فوغالي في قصة "الحسناء والوحش" مقطعا شعريا ذاتيا، يسند مقولاته السردية السابقة في قصة ملؤها الحب، اللقاء، والغربة في عوالم الأنثى، يقول:

« غالبته الكلمات وساحت على لسانه ومضى ينشد:

الشا رع الطويل مضى يغور في الأفق امتدادا

وعلى ضفتيه تشابكت أيدينا

والاذرع حاصرت الخصر الدقيق

آه من ذا الشارع حين تداعى

وخبت عند أقدامه مصابيح الطريق

اشتقت إليك وأنت معي

عطرا وياسمينا يزين خطواتك الموغلة في التيه

آه منك يا سارة يا ممشوقة القد»[776]

أما في قصة "تاريخ ونبض" فتضمن القاصة/الشاعرة نسيمة بوصلاح مقطعا شعريا موزونا من نصوصها الشعرية، وهي صاحبة ديوان "رقصة التانغو"، تقول:

«لم تعد لي حجة للبقاء.. غير أن أطيل النظر إلى اللوحة المعلقة على جدار المطعم.. وأتذكر أول قصيدة أرسلتها لك على عنوان الجريدة:

---

[776] – باديس فوغالي: طيناء وقصص أخرى، ص73-74.

يحاصرني نبضك المستحيل

وتهزأ بي ريحك المصطفاة

اقول أحبك

يخرجني حجم ذاك السفر

وتلتف حولي الدروب العطاس

ويسرق من راحتي القمر »[777]

نحس من خلال هذا الحضور الشعري في القصة كان هناك مسافات روحية لا يقدر على قطعها إلا بأنفاس شعرية عميقة، وهو ما نلامسه من تناغم بين البنيتين الشعرية والقصصية عند بوصلاح، بكثير من التجانس والتجاور اللطيف، غير المنفر، على عكس النص الشعري الذي وظفته دنيازاد بوراس في قصة "علة نفسي" وإن كان على علاقة بعنوان القصة ومتنها إلى حد ما ولكنه لم يذب في القصة كثيرا فيبدو للقارئ أنه مقحم.

«**فالغواص يغوص أعماق البحار ليكشف أسرارها ويعرف خباياها، وأنا أغوص أعماق ذاتي، بحر حياتي لأكتشف علتي وأعرف خبايا نفسي:**

إنني احترت.. ولا جواب لحيرتي.. !

ماذا أريد..؟ وماذا أشتهي !؟

أ أريد الحياة !؟ أي حياة...؟

---

[777] – نسيمة بوصلاح: إشعارات باقتراب العاصفة، ص43.

اريد السعادة.. ! أين أجدها.. !

أ في أعماق البحار؟ أم على ضفة الوادي.. ؟

أم في البراري الواسعة؟ أم في الصحاري ؟

وإن ودتها.. فأين أخبئها.. ؟

وأنا أخشى حتى من ذاتي

أخشى أحلامي وآهاتي

أخشى آلامي وتأوهاتي»[778].

كما ضمنت الشاعرة مقطعا شعريا/نثريا في قصة "معاناة" يناجي فيه الابن امه ويعكس تقديره لها:

«كل معنى في الحياة، وكل سر من أسرار النفس، لا يستطيع أن يفسر ما بداخل محمد يناجي أعز مخلوق له في الوجود كيف وسبحانه يوصينا بها ويجعل رضاها من رضاه وحبها من حبه..

يناجي محمد أمه قائلا:

أما ييا منبع الحنان الصافي

أمي يا رمز الخير الجاري

أمي يا صورة الكون الجميل

يا أروع رسم في خيالي

---

[778] – دنيا زاد بوراس: صرخة امرأة، ص52.

أنت.. أنت الهناء... !

أنت.. أنت الرجاء... !

أنت الأمل.. أنت الوجود.. أنت الحياة

ابتسامتك حنان تدفعني لتحقيق ذاتي...

لو عشت أقبل يديك ورجليك ما وفيتك حقك !»[779]

يقترب هذا المقطع كثيرا من اللغة التقريرية العادية التي لا تصنع فارقا جماليا مع لغة القصة، ولا فرق بينهما إلا في معمارها العمودي/السطري على شاكلة الشعر فقط.

إذا كانت العينات القصصية السابقة قد تضمنت نصوصا شعرية في متنها، فإن تجربة لامية بلخضر جاءت متفردة في توظيف النص الشعري في مجموعتها، حيث قدمت لمجموعتها "عصي على النسيان" بنص شعري يحمل العنوان نفسه، إنه اقتسام عادل بين الجنسين شعرا وقصة، تقول في هذا المقطع الشعري/الاستهلالي:

«باكية سفني في المرفأ تبكيني

يحرقني الدمع

يحرقني.. ثم يرميني

...

كنت يقيني

---

[779] - دنيا زاد بوراس: صرخة امرأة، ص59-60.

فلماذا تعذبني؟ !

ولماذا.. لأكوام الحزن ترميني ؟

كنت وجدي وجنوني

.. لو تدري.. كنت ليلكة تحميني !!

كم كان ألمك يؤملني.. كما كان حزنك يبكيني...

فلماذا اليوم تقتلني ؟؟

لو تدري أنه منك تكويني

...

لا أعرف في الأرض مكانا !!

لو كان فيها ما ينسيني ! ؟ »[780]

ومهدت القاصة لقصتها "الرحيل" بنص شعري عنوانه "فرش لما يأتي" يتحدث عن الرحيل أيضا، والفراق واللقاء، تقول فيه:

« أرى أنه حان وقت الرحيـــل ولم يبق في ملكنا غير العويـــل

وكنـا إذا أنـت تأتـي تزور يضيــع الضيـاع ويفنى العويـل

أيـا يـوم فيـه لقانـا تبـارك يبـارك فيـك اللقـاء الجليـل

[780] – لامية بلخضر: عصي على النسيان، ص09.

ضمائـر لنا حين تناجيك نأسى لمـا نحـن قـد ضيعنا الجليل ؟

وحيــن كنـا التقينـا لـماذا فـي يومهـا جـاء وقت الرحيل ؟

وفـي ليلـة الموت جاء يتمتم أيـا مهجتـي جاء وقت الرحيل

لماذا وقالت لم نرحل؟ فالحب لا ينحني ولا قد يستقيل !»[781].

حين تقدم لامية بلخضر لمجموعة قصصية بنص شعري، ولقصة قصيرة بقصيدة فإنها تجعل من الشعر عرابا فنيا للقصة، ومفتاحا رمزيا لولوج عوالم السرد الفسيحة. ما دام النصان: الشعري والقصصي هنا من ذات مبدعة واحدة.

هناك تجارب أخرى لقصاصين جزائريين في توظيف الشعر وتضمينه قصصهم ولكن هذه الأشعار لغيرهم، سواء لشعراء جزائريين أو لشعراء عرب، ويستحضر الخير شوار في قصة "الطريق إلى بني مزغنة" مقطعا شعريا لعاشور فني يقول شوار:

« **اراد استرجاع "جازية بني مزغنة" في ذهنه، الخال يتمرد، ينفتح الشعر في ذاكرته، يحضر عاشور فني قائلا:**

وبعدُ فمن أين أبدأ؟

وانتهى؟

تقدمت الدورة الفلكية عن وقتها

وتأخر طيفك عن وقته

---

[781] – لامية بلخضر: عصي على النسيان، ص43.

صوت وطيفك يغفو بعيدا

فصاح بي القلب في صمته

هذه الأرض ليست كما تشتهي»[782]

يتقاطع الخطابان: القصصي لشوار والشعري الفني في أسئلة وجودية عميقة، والبحث عن الذات والوطن، والإحساس بالغربة/الاغتراب، وفي هذا التقاطع إضافة جادة لفكرة حوار الأجناس الأدبية وتكافلها معا لإضفاء دلالات جديدة للنص بتناغم واتساق جميلين، كما حضر الشعر النزاري في قصة "وتحضرين على الهوامش" لوافية بن مسعود وهي تعترف:

«أريد أن أضع في مسجلتي شريطا لكاظم الساهر أسمع من خلاله صوت نزار قباني يردد:

يدك التي حطت على كتفي

كحمامة نزلت لكي تشرب

عندي تساوي ألف أمنية

يا ليتها تبقى ولا تذهب»[783]

وتضمن عقيلة رابحي قصتها "رائحة العاصمة" عطر الشعر الأندلسي الجميل في علامة شعرية مسجلة لابن زيدون في نونيته الشهيرة فتقول متحدثة عن يوميات زميلاتها:

«وماذا عن صديقتنا الشاعرة..

---

[782] – الخير شوار: مات العشق بعده، ص24.

[783] – وافية بن مسعود: وتحضرين على الهوامش، ص73.

أحسدها على العالم الوهمي الذي تعيش فيه، كانت دائما تقول:

أضحى التنائي بديلا عن تدانينا

وناب عن طيب لقيانا تجافينا

ما زلت اذكر أول مرة تعرفت فيها عليها، حدثتني عن شغفها بالمتنبي، وقالت أنها تعيش معه قصة حب وأنهما سيتزوجان عن قريب»[784].

يستند القاص عيسى بن محمود في قصته "مهمة ابني إنسانية" على مقطع شعري لمحمود درويش، وتدور أحداث القصة بفلسطين وتصور معاناة الفلسطينيين ومطارداتهم من طرف الصهاينة، يقول:

« دخلت ماما تحمل صينية القهوة، صوت المذياع لا يزال يأتي هادرا:

أبي من أسرة المحراث

لا من سادة نجب

وجدي كان فلاحا

امتدت يده مرة أخرى إلى المذياع:

انا لا أكره الناس

ولا أسطو على أحد

ولكني إذا ما جعت

---

[784] – عقيلة رابحي: تفاصيل الرحلة الأخيرة، ص27.

آكل لحم مغتصبي»[785]

اختارت دنيا زاد بوراس بيتا شعريا لطرفة بن العبد لتضمنه قصتها "الوداع" التي تتحدث فيها الذات الساردة عن رحيل عنها وهي تتوعده بأيام ثرية ما كان يجهل، ولم تجد من يقف جنبها/موقفها إلا طرفة شاعرا:

«الوداع يا رجل.. يا من ظننتك رجلي

عبارات كانت ترددها سلمى بصوت خافت حزين بصوت مبحوح أثقلته المتاعب والأحزان، خرجت هذه الكلمات مشحونة بزفرة من الأسى، كلمات معبأة بالآهات والآلام، آلام الماضي وآهات الحاضر (..) كانت تردد أشعارا وتميل إلى قصائد العصر الجاهلي ومنها طرفة بن العبد حين يقول:

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا ** ويأتيك بالأخبار من لم تزود »[786].

مثلما عثرنا على نصوص شعرية فصيحة متضمنة في القصص القصيرة، فإن للشعر الشعبي حضوره في هذه المجاميع ولكن بدرجة أقل وتنوع هذا الشعر بين ذاتي وغيري، ومن ذلك ما استحضره القاص عيسى بن محمود في قصة "لمس المجداف" من أشعار أحمد فؤاد نجم، وفي مقاطع متنوعة، يقول:

«الصوت يتوغل في أذنيه ترانيم حزينة

حلفت بالمرحمة

والدم والملحمهْ

والفارس الي حمى

---

[785] - عيسى بن محمود: رحيل، ص11-12.

[786] - دنيا زاد بوراس: صرخة امرأة، ص27.

ما أمشي ورا

نهض متباطئا من فراشه، راح يصغي، الصوت خارج الغرفة

ما أمشي ورا الأنذال

ما أمشي ورا الأنذال»[787].

لقد اختار بن محمود مقاطع لفؤاد نجم تدل على التحدي والرفض والإصرار على عدم اتباع التيار، مقاومة، جهادا، نضالا، وهي كلها أفكار كانت تملأ عقل بطل قصته، لذلك كان النصان الشعري والقصصي متلازمين متداخلين متبادلين للمعاني والإيحاءات.

كما وضعت جميلة طلباوي بيتا شعريا مجهول القائل، وربما يكون لها، وذلك في قصة "تلوسان"، يقول:

« تلوسان يا رملا أبيض في جبهة الأمس، وبقايا شمس لا تموت، تتوهج في دفاتر ايامنا، وتسكب الريح صوتا أزليا يغني المجد التليد.. من صهوة حلمك تنزل خالتي البتول إلى الجنان، تلفح وجهها الأسمر خيوط شمس سافرة، تتمرغ السنون في تجاعيده وتبقى غصة في صوتها المبحوح وهو يغني للسنابل وللحشائش:

زرعي ضاقت روحو وأهلي بغاو يروحو هناشي يا الحمادة هناشي يا أمّاليه».[788]

إنه الشعر، المواويل المصاحبة لعملية الحصاد، والبذر، والاشغال الفلاحية بالأرياف، لذلك استحضرته طلباوي وهي تحدثنا عن تلوسان هذه الملكة التي عاشت بمدينة تاغيت بالجنوب الجزائري.

---

[787] - عيسى بن محمود: رحيل، ص7-8.

[788] - جميلة طلباوي: كمنجات المنعطف البارد، ص07.

ونعثر في قصة "الباقي من العجالات" على بيتين من الشعر الشعبي توظفهما بوصلاح في هذه القصة التي تتحدث عن رحيل الأحبة وقسوة الحب، ووهج الذكرى، ومرارة الشوق، وحدة الانتظار:

« أذكر يومها، أمطرت كثيرا في قسنطينة، وأمطرت كثيرا في ضفة ما من ضفاف القلب.. يومها.. لم يعد للمساءات نرد.. ولا مقهى.. ولا أعقاب سجائر.. يومها أذكر أني نسيت كل شيء.. إلاك أنت المعلق في نقطة ما من هذا السماء، نسيت كل شيء فلا شيء يهم.. ما يهم حقا.. هو أنك هناك.. هو أنني حزينة حد الوجع.. هو أن أغنية طاغية.. تصر على أن تنبعث بكل الألم الممكن لتختزل كل الأغاني:

خَذْكِ الزمان وراح   واللي بقالي طيفْ

مازارني أرتــاح   كِنَّهْ سحابة صيف»[789].

وتوظف بوصلاح مقطعا شعريا شعبيا في قصة "كنت يوما بشكل الرطب"، تقول:

«كان والدك أو والدي حلاقا.. تتكاثر بين يديه الرؤوس.. وكانت فاتحة موسم الأغاني لديه تقول:

نجمة يا نجمة ما بقالك صواب فاللوم عليّ – غديـت لقـدام فالشنايـع والباطـل

أبقـاي بالخيـر يا المتهـومـة بــيَّ – هــذا آخــر وداعنـا والوعـد كمل» [790]

في هذه القصة تتعالق دلالات الأغنية/المقطع الشعري مع الحالة النفسية للبطلة، تقول بوصلاح:

«كان يغني وكنت تنعسين، في نومك رأيتني، تمسكت بي وتمسكت أنا بضفائرك، توحدنا بكل الصخور ومارسنا كل أنواع النط على الحبل»[791].

---

[789] – نسيمة بوصلاح: إشعارات باقتراب العاصفة، ص20.

[790] – نسيمة بوصلاح: المصدر نفسه، ص59.

كخلاصة لهذا المبحث، عن توظيف الشعر الشعبي والفصيح في القصة الجزائرية القصيرة، فقد تنوع الشعر الفصيح بين ذاتي وغيري لشعراء جزائريين وتضافر الشعر والسرد معا في إعطاء معاني جديدة للقصص، وكانت هذه المقاطع الشعرية ذائبة في متونها القصصية عدا بعض التنافر بين بعض المقاطع والنصوص، بدا أصحابها كأنهم أقحموه من غير توليفة فنية.

كما عثرنا على نصوص من الشعر الشعبي في عديد القصص ولكن بدرجة اقل من الشعر الفصيح، وكان بعض هذه الأشعار الشعبية عبارة عن أغان متداولة، أشعار مغناة.

ب- القصة القصيرة جدا:

تضمن بعض القصص القصيرة مقاطع سردية على شاكلة القصة القصيرة جدا/الومضة القصصية، ويمكن أن نفصلها عن المتن فتشكل بنياتها قصصا مستقلة بذاتها، ولا نقصد بها تلك القصص القصيرة جدا التي وردت مستقلة بعناوينها في ثنايا المجاميع القصصية، وتوفرت هذه الومضات على خصائص القص من شخصيات وزمكان وحوار وتكثيف.

وردت بعض هذه الومضات القصصية في مستهل القصص القصيرة ومن ذلك ما افتتح به خليل حشلاف قصته "الإخلاء"، يقول:

« - **أن تخلي؟**

- **تعني أن نترك أرضا سكنت بينا بالروح ؟**

---

791 - نسيمة بوصلاح: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

- نعم أعني ذلك، هذه الأرض لم نستطع أن نتجذر فيها، هذا الخليط الذي لم يتماوج».[792]

يتوفر هذا المقطع السردي على مكونات قصة قصيرة، بداية بحوار شخصيتين تتبادلان النقاش، في فضاء زمكاني بين بلغة مكثفة في حيز سردي ضيق جدا تضافرت فيه عناصر القص على أداء المعنى، وجاءت بقية المقاطع السردية التالية لهذه الومضة بمثابة شرح التفاصيل الأخرى عن الأرض والمصير والتواجد الإنساني بأرض أجداده.

لدى قراءتنا لقصة "فرارها ضريحه" لمحمد رابحي عثرنا على ومضة قصصية مكتملة الملامح القصصية، ويمكننا أن نقرأها بعيدا عن أجزاء القصة الأخرى، وجاء في الومضة القصصية:

«**حالما اشتد قوامها، مشت إلى المعهد، طريق ممتد في استقامة كلها اخضرار ظليلة الشجر، هنا حيث يقبع المعهد، المكان هو الشاهد الوحيد والعارف الوحيد، اقتربت من مكان الحادث رويدا رويدا، وقفت عند الشجرة وأخذت تعاين المشهد بعناية ما.. شاهدت بقعا من دم لازالت عالقة بحشائش نابتة على حافة الرصيف.. إنها تحتفظ الآن بفتات بقعة الدم التي تشبثت بها يومذاك في دفتر مذكراتها**»[793].

صور القاص سلطة المكان، لاحتوائه حدث الاصطدام، وخبر الموت واجتماع الناس، وحفظه ذاكرة من عادت إليه لتستعيد حبيبها بقعا دموية، في تداخل زمكاني لافت بين حاضر وماض، بتقنية الاسترجاع، بلغة مكثفة إشارية مقتصدة، وحوار بين ذات العاشقة والمكان، ومع الزمان، ومع حوادث ظلت تستعيدها، إنه المعهد – مكانا – بكل تمفصلاته الزمانية حين يخلد في ذاكرة بشرية وتتضافر كل هذه العناصر السردية في قالب قصير جدا، تتضمنه قصة قصيرة.

---

[792] – خليل حشلاف: فراغ الأمكنة، ص25.

[793] – محمد رابحي: ميت يرزق، ص31.

وبتكثيف شديد، وبجمل فعلية زادت السرد سرعة وحركية، وباكتمال بنيوي ضمن خالد ساحلي قصة "اللاجئ السياسي" ومضة قصصية قصيرة جدا، يقول:

« كنت حينها لا تتقن الانجليزية ولا الألمانية، كانت لكنتك ملتفة كملامحك العربية، كنت تعاني حينها الاضطهاد النفسي، تعارفنا في المتحف، كبرت صداقتنا بعدها، توطدت علاقتنا أكثر، لم يكن الائتلاف صعبا علينا، خاصة وقد رأيت فيك صفات أفتقدها في غيرك» [794].

يضمن الخير شوار ومضة قصصية بطلها "عصفور"، ومن خلالها سرد لنا تفاصيل كثيرة مكثفة متتالية في صورة قصصية مكتملة بدقة فيقول عن هذا «**الشحرور الذي عانق الصمت السرمدي.. تحرك.. أحس بالماء يملأ جوفه.. حركته أصبحت بطيئة.. يريد التحليق ولو في هذا القفص. لا يقوى على الطيران.. يلملم قوته.. ينظر يمينا وشمالا.. يحاول الشرب مرة أخرى.. ولا يقوى على ذلك.. يتمنى وجود آلة تفرغ ما في جوفه من ماء وما في ذهنه من هواجس، يحس بالدوائر التي في دمه تتسع.. الجفاف يغزو كيانه الشلل يقتحم مفاصله.. يحاول المقاومة.. الجفاف يستولي على جسده الصغير، يصل إلى قمة رأسه.. يستحيل جثة مرمية داخل قفص معدني»** [795]، تحس أن لهذه القصة بداية ونهاية تتخللهما أحداث وافعال وعوامل كثيرة، وفي حيز مكان ضيق وزماني كذلك، بلغة مركزة، وألفاظ ذات محمولات كثير تكشف عن مأساة كأنه في سجن صياني يحاول ليلقى مصيره، بكل ما في الومضة من رموز وإشارات وإيحاءات.

كما نجد أحيانا بعض القصص القصيرة قسمت إلى قصص قصيرة جدا بعنوان واحد، ونجد كذلك بعض القصص القصيرة جدا مستقلة بعناوينها وردت بين قصص قصيرة، وكثير من المجموعات القصصية كانت قصصها

---

[794] – خالد ساحلي: الليلة الزائدة عن الليلة الألف، ص94.

[795] – الخير شوار: مات العشق بعده، ص51.

الأخيرة قصصا قصيرة جدا، وهذا ما تركناه للمبحث الأخير في هذا الفصل بعنوان: "القصة القصيرة جدا، البديل الأجناسي الجديد".

ج- حضور النص المسرحي:

نعثر على مقاطع من نصوص مسرحية في قصص جزائرية ولكن لم يكن حضورها بكثافة كالشعر أو الومضة القصصية. ومن هذه المقاطع المسرحية ما جاء في قصة "رحيل" لعيسى بن محمود والذي يهيئ للمشهد المسرحي بمقاطع سردية تتحدث عن شيخ يفكر في الرحيل، فسارع أهل القرية إلى شراء ممتلكاته وتنوعت الشخصيات ودار بينها هذا الحوار الممسرح:

« **- لم نر أحدا من ابنائك هذا الصباح.**

(قالها أحد الحضور)

رد الشيخ: لا يزالون نياما إلى هذه الساعة، أقسم أنني سأتركهم دون حقل ودون ديار، سأبيع جميع ممتلكاتي ما دامت ضائعة لا محالة.

- **انا سأشتري منك الحقل.**

وآخر: وأنا سأشتري منك المنزل.

ثالث: وأنا سأشتري البقرات والأغنام.

صفق الجمهور لهذا المشهد.. انتهى التصفيق والستار يسدل، خرج الممثلون، الواحد تلو الآخر، ساد القاعة هدوء تام، غير أن دائرة الضوء بقيت تطارد الظلام»[796].

عمد عيسى بن محمود إلى تأثيث نصه بمشهد مسرحي متكامل التقنيات، بداية بالممثلين، فالحوار، على الركح واستعمال المؤثرات كالأضواء داخل القاعة، والجمهور، وهو ما ينقل قارئ/متلقي القصة إلى أجواء المسرح من خلال هذا المقطع.

تنقلنا جميلة طلباوي إلى الركح مباشرة وهي تصف لنا المشهد الأخير من مسرحية تعالج موضوعات عدة منها: الفقر، المعاناة، والعذاب، وربما كانت هذه الأحداث والموضوعات أقرب إلى أن تمثل في مشهد مسرحي من أن تسرد قصصيا، تقول طلباوي في قصة "ظل اللهب":

«تحولت الجثة على الخشبة إلى نار، لا مكان هناك سوى لألسنة اللهب:

صورة الجدار انقسمت نصفين، تهاوى ظلها على وجهي تطاير بعض غبار صوتي:

- سأصلبك جحيم فقري، سأذيقك عذاب بؤسي ويتمي ستحل لعنتي من طلوع الصبح.

أسدل الستار، انتهت المسرحية»[797].

على ندرة النصوص المسرحية في القصة القصيرة إلا أنها كانت إضافة فنية، لعبت دورا في وضوح كثير من المعاني وفجرت كثير من الدلالات، وربما كانت هناك بعض المواقف والموضوعات استدعت المشهدية أكثر من الصورة القصصية، كما كان في هذين النموذجين.

---

[796] – عيسى بن محمود: رحيل، ص17-18.

[797] – جميلة طلباوي: كمنجات المنعطف البارد، ص42.

2- سلطة الخطاب الموازي:

إن المتصفح للمدونة القصصية الجزائرية الجديد، يلمح ذلك المد النصي الموازي الكبير، الذي سيج النصوص القصصية وأحاطها من كل جانب متنوعا بين نصوص متوازية خارج النص كالعناوين الرئيسية والإهداءات والاستهلالات، أو داخل المتن كالعناوين الثانوية والهوامش الشارحة الكثيرة، وهو ما يفتح باب السؤال عن مدى اشتغال القاص الجزائري على تأثيث مجاميعه القصصية بهذا الكم الهائل من النصوص الموازية والعتبات المختلفة. ففي عشرين مجموعة قصصية تضمنت مائتين وثمان وسبعين قصة عثرنا على أربعمائة وسبعة وثمانين نصا موازيا، أي إن عدد النصوص الموازية يكاد يشكل ضعف عدد القصص القصيرة، وتوزعت العتبات على ثلاثة وخمسين عنوانا ثانويا واربعة عشر استهلالا رئيسا، وستة وأربعين استهلالا فرعيا، وعلى ستة عشر إهداءً رئيسا وخمسة عشر استهلالا فرعيا، وعلى ست وخمسين خاتمة زمنية وخمس عشرة خاتمة مكانية.

- الاستهلالات/المقدمات:

تنوعت الاستهلالات الرئيسية بين ذاتية كتبها أصحابها، وغيرية لنقاد وكتاب مختلفين، وإذا ما بدأ الحديث عن الاستهلالات الرئيسية وعددها أربعة عشر استهلالا، فإننا نجد بعض القصاصين يوظف أكثر من استهلال في بداية المجموعة القصصية، وهو ما يطرح السؤال واضحا: ما جدوى هذه الاستهلالات؟ ألا تخلق نوعا من الفوضى المفاهيمية في بداية عمل قصصي؟ ما الذي ستضيفه هذه الموازيات الاستهلالية الغيرية — خصوصا — للمتن.

يوظف بشير مفتي أربعة استهلالات غيرية لكتاب عرب وغرب، ويجعل منها واجهة/فاتحة لمجموعته القصصية، فيجد القارئ نفسه أمام نصوص غيرية قبل القراءة للقاص نفسه وهذه الاستهلالات:

« "وكل ما أفعل، كل ما أحس، كل ما أعيش، لن يكون سوى عابر أقل اختفى من الحياة اليومية لشارع مدينة ما"

فنراندو بيسوا

كتاب اللاطمأنينة.

"ولتكن كل الأشياء في العالم باطلة لديه

ذلك ما روته لنا ذات مساء على حافة العالم

عصابات الريح على حافة المنفى"

سان جون بيرس

المنفى

"الخسوف وشيك

والعالم هذا المساء سيخلع تضاريسه

ويتشظى دونما جلبة"

أمين صالح

ندماء المرفأ ندماء الريح.

"يخامرني أحيانا أن الموت هو الشيء الوحيد الذي لا يعتمل فينا تجاهه أي شعور، إنه صورة فننا، السبيل الوحيد لنستطيع التعبير"

بول أوستر

في بلاد الأشياء الأخيرة» [798]

ويستهل الخير شوار مجموعته بمقولتين اثنتين، الأولى لكاتبها "إيريك كينتون" والثانية للكاتب الفيلسوف "نيتشه"، بهذا الشكل:

«"إن مؤلف هذا الكتاب ليس حيا فيما يفعل، إذ ليس هناك تبادل ما وإنما أراه يشبه أنبوبا، تتسرب منه الحياة، وإنه لأنبوب ممتاز إلا أنه لكي يعيش الإنسان حقا يجب عليه أن يكون أكثر من هذا"

ايريك كيننتون معلقا على كتاب "أعمدة الحكمة السبعة" للورنس العرب من كتاب "اللامنتمي" لكولن ويلسن.

"سلوا النساء لتعلموا أن لا لذة في التوليد، فالدجاجة تبيض صائحة والشاعر يبدع متألما.. لقد حل بكم نحس الولادات أيها المبدعون"

نيتشه – هكذا تكلم زرادشت» [799].

---

[798] – بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، ص09.

[799] – الخير شوار: مات العشق بعده، ص05.

وإذا كان بعض القصاصين يفتتحون مجاميعهم القصصية أكثر من استهلال فإن بعض الكتاب يوردون أكثر من تقديم لأعمالهم ومن ذلك القاصة عقيلة رابحي التي قدم لها مجموعتها "تفاصيل الرحلة الأخيرة" مقدمان، أكاديمي وهو شريبط أحمد شريبط، وعبد المجيد عمران.

ومما ورد في تقديم الدكتور شريبط:

«وتعد الأديبة الصاعدة عقيلة رابحي من أهم الأقلام الجيدة، ومن أبرز المواهب الطالعة من زخم الأزمة ورحمها، إذ تستلهم نصوصها، عوالمها من كوابيس الأحلام ونتوءات شوارع المدن الحضرية، وفواجع اليومي، وتمردها على أنماط الكتابة المألوفة» [800]، ويقدم القاص عبد الحميد عمران للقاصة ايضا ومما قاله في كتاباتها وفيها: **«عقيلة رابحي التي تحفظ نصوصها كما الشعراء، تنتج تلك اللوامع المستنيرة من القصص القصيرة جدا قصص الجهشة والحكي الهارب صوب مستحيل الإمساك.. مما يجعل عقيلة منطلقة في هذا الذهول الشهي للكتابة السردية»**[801].

أما عن الاستهلالات الفرعية فقد كانت كثيرة جدا، بلغ عددها ستة أربعين استهلالا، لثمانية كتاب فقط، وكان اللافت للنظر هو القاص خالد ساحلي الذي جعل لكل قصة استهلالا خاصا فكان لثمان وعشرين قصة ثمانية وعشرون استهلالا، وكان فعلا لهذا الخطاب الاستهلالي سلطته المتوزعة على مدار المجموعة، لم يعد الاستهلال يحتل صدارة المجاميع فقط بل يحتل صدارة القصص ذاتها، وصار النص الموازي يزاحم النص الرئيس/الأصل في الفضاء الطباعي لهذه المجاميع، وكعينة من هذه المجاميع، نأخذ مجموعة: الحكاية الزائدة عن الليلة الألف والتي تضمنت استهلالات غيرية، لإيليزابيت براون، نيتشه، وليام جيمس، جبرائيل مارسيل، هنري ميللر، وغيرهم، واختلفت مضامين ومحمولات هذه النصوص الموازية، وصار لها خطاب مواز لخطاب المتن، فيجد القارئ نفسه يقرأ حطابين في

---

[800] – عقيلة رابحي: تفاصيل الرحلة الأخيرة، ص10.

[801] – عقيلة رابحي: المصدر نفسه، ص12.

الوقت نفسه، وكأن هذا الاستهلال بطاقة دخول وهوية للقصة، خاصة أن أغلبية الاستهلالات لكتاب غربيين وكل القصص تدور في بيئات جزائرية محلية، ويتساءل القارئ إن كان من الأقرب والأجدى أن نختار لقصص تتناول محليتنا وخصوصياتنا نصوصا موازية لكتابنا؟ أم للقاص مداخل فنية أخرى في هذا الاستحضار.

اشتغل القصاصون أيضا على العناوين الثانوية داخل القصص أيضا وهو ما جعلها – القصص – تتجزأ مقاطع قصيرة جدا تميل إلى الومضة القصصية القصيرة جدا، وبلغ عدد هذه العناوين الثانوية ثلاثة وخمسين عنوانا، توزعت على ثماني مجاميع قصصية، وكانت لامية بلخضر الأكثر استعمالا للعناوين الثانوية بمجموع ثمانية عشر عنوانا، ونسيمة بوصلاح بسبعة عناوين، ومفتي بسبعة عناوين أيضا، يليهم جمال بن صغير بستة عناوين، والخير شوار وعيسى بن محمود بخمسة عناوين، وجميلة طلباوي بأربعة عناوين وعبد الله لالي بعنوان واحد.

لفت انتباهنا أيضا العدد الكبير للخواتم الزمانية في القصص والمقدر عددها بست وخمسين خاتمة، لسبعة كتاب فقط أرخوا لقصصهم، مرة باليوم والشهر والسنة ومرة بالسنبة فقط، أو الفصل والسنة، أما الخواتم المكانية فكانت أقل بكثير ولم تتعد خمس عشرة خاتمة، لكاتبين اثنين نسيمة بوصلاح بثلاث عشرة خاتمة، كلها بقسنطينة – مكانا – ومنير مزليتي بخاتمتين مكانيتين – عنابة معا –.

كما كانت هناك نصوص موازية أخرى تمثلت في الهوامش الشارحة التي تأتي اسفل الصفحة لتشرح شيئا من المتن، ولكن الهوامش التي وردت في قصص منى بشلم كانت متفردة في وظيفتها، فلم تكن شارحة فحسب، بل جاءت تكملة لعبارات وحوارات ومقولات في المتن، وهي تجربة فريدة في المدونة القصصية الجزائرية المدروسة، وغيرها في المتن القصصي الجزائري والعربي في حدود إطلاعي، ومن هذه الهوامش ما ورد في قصة هوامش الوجع:

« ها أنا وقد أتممتها أضح حروفا صغيرة على حوافها [1]، وأورط غيري بها، عليا صديقة الطفولة وجدت الرواية تقتحم حقيبة يدها، تجاور أقلام العيون وأقلام الشفاه»[802].

هامش: [1]– كأنها ذكرتني بشيء حصل معي

اكتشفيه بنفسك.. محبتي.

لا يعتبر هذا الهامش شارحا للفظة "حوافها"، إنما هو جملة يمكن وضعها هناك لتأخذ ترتيبها وسياقها هناك، ولكن القاصة وضعتها في الهامش، لتجعل من الهامش فضاء للقراءة أيضا، وليس للشرح والتفصيل فقط، فيمكن أن نقرأ هذا المقطع السردي بهذا الشكل:

« ها أنا وقد أتممتها، أضع حروفا صغيرة على حوافها (كأنها ذكرتني بشيء حصل معي اكتشفيه بنفسك محبتي) وأورط غيري بها.. علي صديقة الطفولة وجدت الرواية تقتحم حقيبة يدها، تجاور اقلام العيون وأقلام الشفاه".

وفي القصة نفسها تضع هامشا آخر يكمل المتن وفيه:

« تقع على كلمات سطرتها صديقتي بقلم الرصاص [2] تكاد تمزق الصفحات وتفر رافضة قول معانيها»[803].

أما الهامش فجاء ليبين هذه الكلمات التي سطرتها الصديقة وفيه:

«هل أنت مجنونة لتصدقي رواية، أو كتابا أصفر، أو حتى نظرية، خلتك أذكى بقليل. الموت حق.. وطريقة موتنا لا يعرفها غير خالقنا»[804].

---

[802] – منى بشلم: احتراق السراب، ص8.

[803] – منى بشلم: احتراق السراب ، ص9.

تضيف بشلم هوامش أخرى في قصة "هوامش الوجع" فتقول:

«فتحت، بدل وجهي، وجدت الرواية في صفحاتها الأخيرة، يوحي بأسرار النبض [1]، أخذتها وهي تعلق وتضحك

- شريرة تعرفين مالك الفؤاد» [805]

أما الهامش فكان سردا لهذه الأسرار التي سمتها أسرار النبض:

«1- رئيسي السيد الوقور ياسر طلب يدي.. هل تصدقين أمممممم هل أوافق؟ ؟

الحقيقة وافقت وانتهى، أنا لا أحسن مقاومة سحر رجل يقرأ الروايات.. أوف.. أوف من الروايات» [806].

أما حكيمة جمانة جريبيع فكانت أوردت هامشا شارحا في قصة "رغوة الذكرى" وهي تبين عنوان رواية تحدثت عنها في المتن تقول:

«كان للموت ولدان رواية لكاتبة يهودية تدعى "يائيل دايان" وقفت في روايتها موقفا عدائيا ضد العرب واعتبرتهم نازيين جدد» [807].

ويعد هذا الهامش شارحا فقط وليس له أي دور فني في المتن القصصي. وللقاصة نفسها هامش شارح ثان في قصة "عذابات فرح" شرح فيه اسم "غريون" الوارد في القصة فتقول:

«غريون جبل يقع في إقليم عين مليلة بالشرق الجزائري» [808].

-[804] – منى بشلم: المصدر نفسه ، ص11.

[805] – منى بشلم: المصدر نفسيه ، الصفحة نفسها.

[806] – منى بشلم: احتراق السراب،الصفحة 11..

[807] – حكيمة جمانة جريبيع: أنثى الجمر، ص44.

وبنفس الطريقة تشرح جميلة طلباوي اسم "تلوسان" في الهامش فتقول:

«1- تلوسان اسم ملكة عاشت بمدينة تاغيت بالجنوب الغربي الجزائري»[809].

يشرح الخير شوار في قصة "مات العشق بعده" "التوباد" فيقول:

« الجبل الذي كان يرعى عنده قيس بن الملوح وليلى العامرية في صغرهما»[810].

من كل هذه الهوامش تكاد الهوامش التي أوردتها منى بشلم تنفرد بوظيفتها ال فنية المسندة للمتن القصصي، حين تكمله ولا تشرح جزءًا منه.

من خلال هذه النماذج من النصوص الموازنة، استهلالات، عناوين ثانوية، وهوامش وخواتم زمكانية نستنتج أن القصة الجزائرية القصيرة قد أقامت علاقات فنية مع النصوص الموازية، وكان لهذا الخطاب الموازي سلطته على المتن فعلا بوصفه مكملا وشارحا ومساهما في تجلي معانيه، ولم يكن هذا الخطاب الموازي مجرد تسييج لهذه القصص، ويعد هذا الاحتفاء بالنصوص الموازية مطهرا/ملمحا من ملامح التجريب الفني في الخطاب القصصي الجزائري المعاصر.

---

[808] – حكيمة جمانة جريبيع: المصدر نفسه، ص58.

[809] – جميلة طلباوي: كمنجات المنعطف البارد، ص07.

[810] ا– لخير شوار: مات العشق بعده، ص19.

3- القصة القصيرة جدا/البديل الأجناسي الجديد:

تميزت بعض المجاميع القصصية الجزائرية باحتوائها على قصص قصيرة جدا، سواء بين قصص قصيرة، أو في نهاية المجاميع القصصية. وأشار إليها القصاصون، إشارات تجنيسية بهذا المصطلح "قصص قصيرة جدا" ومنهم من يستغني عن عناوين هذه القصص ومنهم من يضع لكل قصة قصيرة جدا عنوانا فرعيا خاصا بها.

لقد شهد المنتج الأدبي العربي في السنوات الماضية- خاصة مع بداية القرن الجديد- ظهورا لافتا لجنس أدبي جديد وهو "القصة القصيرة جدا" «هذا الفن المعاصر بامتياز والذي استطاع في ظرف وجيز أن يفرض نفسه في عالم السرد ويتجاوز فن القصة القصيرة على الخصوص ويضاهيها أحيانا ويتميز عنها»[811] وذلك لتوفره على جملة من الخصائص التي تميزه عن أجناس أدبية أخرى وعن القصة القصيرة بالخصوص، إذ «القصة القصيرة جدا هي نص قصير جدا يمتاز بالتكثيف، وبعض القصص تحتوي على (حدث وبعد مكاني وزماني) ولكنها لا تلتزم بها كلها ومن

---

[811] - حميد لحميداني: نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا، مطبعة آنفو برانت، فاس، ط1، 2012، ص03.

مقومات القصة القصيرة جدا عنصر الإدهاش والإثارة، كذلك الانطلاق نت توقف فكري أو فلسفي، تتوافر فيه القصدية القصصية، يعرض في أسلوب موجز ومركز يختزل العالم في تكثيفه» [812]، ويضيف محمد مساعدي في معرض حديثه عن خصائص هذا الجنس الأدبي الجديد: «ارتبط اسم القصة القصيرة جدا ببلاغة الإيجاز والتكثيف، فالدوال فيها لا تحيل على معان بعينها وإنما تستعدي مدلولات شتى بحسب ما تثيره في المتلقي من أحاسيس وانفعالات ومعارف وقيم، القصة القصيرة جدا لا تصرح وإنما تهمس في أذن القارئ بالتلميح والإشارة والرمز» [813]. وصارت للقصة القصيرة جدا تقنياتها الخاصة بها كجنس أدبي يستقل بأدبيته عن القصة القصيرة، وهذه «الوسائل التقنية التي ابتكرتها (ق ق ج) من أجل توليد دلالات ومواقف معاصرة تتجاوز أحيانا ما كانت القصة القصيرة مثلا تعبر عنه بوسائلها السردية الأكثر رحابة» [814]، ومن هذه التقنيات، التكثيف، الإيحاء، والإشارة، وذلك بلغة خاصة مكثفة تقترب من لغة الشعر، وتزيد من تقارب الشعر والنثر أكثر وتخلق جدلا بينهما وإن «جدل الشعر والنثر معا هو ما يمد القصص القصيرة جدا بكثافة عالية تملي على القارئ قراءة مزدوجة و (القاف قاف جيم) متوترة، موحية، موجزة، مختصرة» [815] كما يرى محمد مساعدي أن «هذه الكثافة تضفي على القصة القصيرة جدا أبعادا شعرية رؤيوية تورط القارئ في مغامرة البحث عن عمق هذا الامتداد الدلالي ومدى اتساعه، كما أنها تعصف بالألفة وتحتفي بالغرابة من خلال مد جسور بين العالم الخارجي (عالم الأشياء والمحسوسات) والعالم الداخل (عالم الأحاسيس والمشاعر والقيم) بطريقة تنجلي بها الأشياء وكأنها ليست مفارقة للذات والذاكرة بقدر ما هي متلبسة بما يجول في أعماقنا» [816].

وفي هذا الربط بين عالمين فسيحين: عالم الأشياء الخارجي وعالم الأحاسيس الداخلي، يشتغل القاص على التقاط صوره/ومضاته من زوايا نظر خاصة وحادة ومتميزة جدا، بكثير من الدقة والتركيز لأن «زاوية النظر في القصة القصيرة

[812] – عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، ص126.

[813] – محمد مساعدي: القصة القصيرة جدا – قراءة نسقية – مجلة قاف صاد، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، ع10، 2011، ص74.

[814] – حميد لحميداني: نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا ، ص03.

[815] – عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، ص126.

[816] – محمد مساعدي: القصة القصيرة جدا – قراءة نسقية – مجلة قاف صاد، ص75.

جدا صغيرة محدودة توفر – على صغرها – تأمل عالم واسع فسيح، فرغم ما في هذه الزاوية من ضيق محدود، فإنها تفتح أفقا واسعا عميقا، يقبل القراءة والتأويل والتأمل، ولا يمكن أن نقصر مميزاتها على المقياس الكمي الموصول بالحجم، أو بعدد محدد من الأسطر والكلمات. وغنما تتميز بسمات فنية تخص هذا النوع الأدبي وتجلو اختلافه عن القصة القصيرة والرواية» [817]، على الرغم من أن «حضنها الجيني السردي الممتدة جذوره في الرواية والقصة القصيرة» [818].

إن حديثنا عن القصة القصيرة جدا في هذا المبحث هو بحث في إمكانية أن تكون القصة القصيرة معبرا سرديا إلى القصة القصيرة جدا، وذلك أن «هذا الفن تكون في سياق التطور القصصي العربي الحديث بعيدا عن تأثير الغرب، فنشأة القصة القصيرة جدا متصلة بالتطور الحاصل في القصة القصيرة» [819]، أي إن هناك تناسلا أجناسيا، وتولدت من خلاله (ق ق ج) من القصة القصيرة، وتطرح فرضية البديل الأجناسي التي تكفلت بها (ق ق ج)، وتأكد في بعض المجاميع القصصية – بتواجد هذا البديل – أن تكون (ق ق) معبرا أجناسيا إلى جنس أدبي جديد، ولكل منهما مقوماته وخصوصياتها وذلك ما جعل حميد لحميداني يؤكد: «إن الحسم في انتماء القصة القصيرة جدا لجنس القصة القصيرة لا ينبغي (...) أن يلغي خصوصياتها النوعية، ولا علاقتها الملموسة مع معظم الأجناس الأدبية» [820].

في عودتنا إلى المدونة القصصية الجزائرية المدروسة، يجنس الخير شوار ثلاث قصص بإشارة تجنيسية "قصص قصيرة جدا" ويعنون قصصه الثلاثة: سكن – مشهد – سيارة، بهذا الترتيب وتأتي هذه القصص القصيرة جدا في ترتيبها/ تموضعها بين القصص القصيرة، يقول شوار في قصة "سيارة":

---

[817] – سمير سحيمي: شعرية القصة القصيرة جدا، مجلة المسار، ع95-96، منشورات اتحاد الكتاب التونسيين، 2013، ص28.

[818] – حميد لحميداني: المرجع السابق ، ص03.

[819] – حميد لحميداني : نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا ، ص21.

[820] – حميد لحميداني: المرجع نفسه ، ص22.

«الفرحة أفقدته توازنه.. لم يجد من يكلم ساعتها فانخرط في الحديث مع نفسه..

- نعم أنا في الحقيقة، حلمي تحقق.. إنها هي.. السيارة التي حلمت بها طويلا.. بل هذه خير من التي كانت في الحلم.. لم أكن أعلم أنني أمتلكها بهذه السرعة.. سوف أقهر كبرياء أقراني بسياراتهم التافهة.. سيارتي أجمل بكثير..

واسترسل في الحديث والدموع في عينيه.. أصبح يبكي من شدة الفرخ ولم يحس بالقادم نحوه الشيخ يتقدم إليه وقد تأثر لذلك المشهد وانخرط معه في الفرح..

القادم هو أمه التي قبلته طويلا وعندما نام في حضنها أخذته إلى سريره، ثم أخذت السيارة ووضعتها فوق الخزانة»[821].

ومن تجليات اكتساح القصة القصيرة جدا للساحة السردية والقصصية القصيرة بالخصوص، هو اشتغال بعض القصاصين على تجزئة قصصهم القصيرة إلى مقاطع قصيرة جدا وعنونتها لتصير مستقلة تماما، ومن ذلك ما قام به الخير شوار في قصة "البحث عن عطر الجازية" حيث جعلها خمس قصص قصيرة جدا بعناوين مستقلة هي: أعراض أولية لهلوسة قادمة – الشيخ والطوفان – جنون – صوت من الضباب – النار والخيول.

كانت القاصة عقيلة رابحي في مجموعتها القصصية تفاصيل الرحلة الأخيرة، الأكثر عبورا من القصة القصيرة إلى القصيرة جدا. حيث تقاسم الجنسان فضاء القص، وكان لـ (ق ق ج) حضور بثلاثة أشكال مختلفة؛

أما الشكل الأول فهو ورود هذه القصص بعد إشارة تجنيسية "قصص قصيرة جدا".

تقول رابحي:

---

[821] – الخير شوار: مات العشق بعده، ص80.

« **قصص قصيرة جدا...**

- انتصار

تجري الرياح بما نشتهي

فهل هي الصدفة أم أننا أحرقنا المواعيد المؤجلة

- الرئيس

كان يعانق طفله المشتعل ويسقي ما بقي من ظمأ الوردة..

فيما كانوا يخيطون فزاعة لأطفالنا القادمين

- العاشق

لم يعد بإمكانه أن يرسم وجهه فتأبط جرحه ومضى.

هو الآن راحل صوب احتراقها

كان آخر فتى شيعته القبيلة

- الزوبعة

تفاصيل مهملة من البدايات الأولى

وقليل مما تيسر من الجنون »[822].

أما الشكل الثاني لتجليات القصة القصيرة جدا عند عقيلة رابحي فهو أن تكون عبارة عن مقاطع مرقمة تنضوي تحت عنوان واحد مثل:

«**تداعيات اللحظة الأخيرة**

---

[822] – عقيلة رابحي: تفاصيل الرحلة الأخيرة، ص36.

-1-

غارقة في أحلامها..

قبل أن يرن هاتفها بالفاجعة

-2-

الساحة مملوءة بالنسوة اللائي جئن لتقديم واجب العزاء.

رمت حقيبتها وتسمرت في فناء البيت

وفجأة هوت دون سابق إنذار.

-3-

تذكرت آخر مرة رأته فيها

كان مددا في فراشه ينتظر اللحظة الحاسمة.»[823]

من قراءة هذه المقاطع يمكن القول إنها تشكل نصا قصصيا قصيرا واحدا جزئ إلى مقاطع/مشاهد، وهو تجزيئ المجزأ فعلا لكأن القصة القصيرة جدا صارت تميل إلى التناهي في الصغر.

أما الشكل الثالث فهو أن ترد القصة القصيرة مستقلة بعنوان ولا تسبقها إشارة تجنيسية توضح بأنها من جنس القصة القصيرة جدا ومثال ذلك:

« **غربة**

[823] – عقيلة رابحي: تفاصيل الرحلة الأخيرة، ص44.

هل أنت غريب حقا، أم إن إحساسي بالغربة جعلني اراك كذلك. عندما وصلت إلى حافة الدنيا قررت أن أواصل المسير، هويت لأني تخيلتك هويت قبلي وأنك في الأعماق أسير، فقلت:

هر روعة القدر حينما نسكن معا ولو زمنا قصيرا ثم نموت معا، فكلانا روح تواجه المصير» [824].

أو كما جاء في قصة :«**تحدٍّ**

تمكنت أنا والتائهون من ولوج حافة الدنيا وأراد كل واحد منا أن يعاود السير حتى يصل إلى نقطة الانطلاق آه كم عانينا من الانزلاق، وما أطول المسافة بين الحافة والأعماق» [825].

خلاصة الفصل الخامس:

ظهرت ملامح تجريب عديدة في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، لعل أبرزها ذاك التداخل الأجناسي الكبير بين السرد والشعر، حيث كان للشعر الفصيح والشعبي في متون القصص، لشعراء جزائريين وعرب، وقد تحاورت هذه النصوص السردية والشعرية، لتشكل نصا قصصيا موسوعيا ينفتح على عوالم شعرية غنية بالإيحاء والرمز، كما كان للقصة القصيرة جدا – كجنس أدبي مستقل – حضور في هذه المجاميع، وقد عثرنا على مقاطع من نصوص مسرحية ضمن هذه القصص القصيرة، طعمت القص بملامح مسرحية ومشاهد مختلفة، وتولد عن هذا الحوار الأجناسي طابع خاص للقصة القصيرة يجمع بين الصورة السردية، والمشهد المسرحي، والصورة الشعرية.

---

[824] – عقيلة رابحي: المصدر نفسه، ص45.

[825] – عقيلة رابحي: المصدر نفسه، ص46.

والملاحظة الثانية هي الحضور اللافت للنصوص الموازية ممثلة في الاستهلالات الذاتية والغيرية، وكذا العناوين الثانوية، والخواتم الزمكانية والتي كان له الدور الفني البارز في القصة القصيرة كما ظهر شكل جديد للهوامش التي صار لها دور تكميلي للمتن وليس دورا شارحا.

تعرفنا في المبحث الثالث أيضا على القصة القصيرة جدا بوصفها بديلا أجناسيا للقصة القصيرة لأنها تخللت كثير من القصص القصيرة بأشكال مختلفة ومن نماذج ذلك، الخير شوار وعقيلة رابحي اللذين ضمنا قصصهما القصيرة، قصصا قصيرة. وهو ما طرح فرضية أن تكون القصة القصيرة معبرا سرديا/ أجناسيا إلى القصة القصيرة جدا.

خاتمة:

إن مقاربة النص الأدبي بالتحليل والنقد ليس بالأمر السهل الهين، لأنه يحتاج إلى مرجعية معرفية، ومنظومة منهجية ناضجة جادة، كما أن محاولة التوغل في عوالم النص القصصي الجزائري يحتاج إلى التحلي بمجموعة من الأدوات القرائية والإجراءات المساعدة على استكناه هذه النصوص واستبطانها.

وبعد هذه القراءة في المتن القصصي الجزائري في هذه الفترة الممتدة على أكثر من عقد من الزمن، أي بين عامي 2000 و2012، خلصنا إلى نتائج كثيرة منها:

- حققت القصة القصيرة الجزائرية – في الفترة المدروسة – أدبيتها باكتسابها لهويتها الفنية، واستقلاليتها عن أجناس أدبية أخرى كالرواية والمسرح والشعر، وذلك من خلال ما تميزت به من خصائص فنية، ومكونات نصية، وبنيات داخلية بارزة، وقيم وظواهر أسلوبية خاصة، جعلت منها جنسا أدبيا ذا سلطة على القارئ/المتلقي يستمدها من أدبيته.

- كان النصص القصصي مسيجا بنصوص موازية كثيرة جدا، وكانت بمثابة الخطاب الموازي/الهامشي، الذي يمارس على القارئ سلطة الهامش الموازية لسلطة النص/المتن لتتحالف السلطتان/الخطابان/النصان على أفق القارئ.

-

- لم ترد النصوص الموازية في بداية المجاميع القصصية ولم تكتف بنواجد مقدماتي/أولي ممهد لولوج عوالم جسد النص، كالاستهلالات الداخلية/الفرعية، والعناوين الثانوية، والخواتم الزمكانية والهوامش.

- أدت النصوص الموازية وظائف عديدة، منها الإغرائية، الوصفية فالتوضيحية، واختلفت مرجعياتها بين أدبية، دينية، ثقافية، سياسية وتاريخية.

- كان لبعض النصوص الموازية تأثيرا على بنية النص القصصي، حيث ساهمت العناوين الثانوية – مثلا – في تجزيئ القصة إلى مقاطع قصيرة، جعلتها تبدو ومضات قصصية جدا. وهذا ما مهد لحضور القصة القصيرة جدا كجنس أدبي، في المدونة القصصية الجزائرية المعاصرة.

- كان للزمن – بوصفه مكونا سرديا هاما – سلطته النصية الكبيرة، إذ اشتغل القصاصون على تفاصيله، ومكوناته، بتقنيتي: الاسترجاع، والاستباق، بلمسات فردية لكل قاص.

- سيطر السرد الاسترجاعي على مجريات القص في هذه المرحلة، وكانت الذاكرة المنطلق الغالب لكل التجارب تقريبا، مع استعمال قليل نادر لتقنية الاستباق والاستشراف.

- تعددت علاقات الزمن كمكون قصصي بالآخر، فكان ذا روابط مختلفة بالأمكنة كفضاءات للأحداث، وبالشخصيات كمحركات لها، وكان الزمن ذا محمولات ذاتية/عاطفية/شخصية لهذه الشخصيات.

- تواجد الزمن في مواقع كثيرة من جسد النص القصصي بداية من النصوص الموازية، كالعناوين والإهداءات والاستهلالات، إلى الخواتم والهوامش، كما جاءت كثير من الفواتح النصية بصيغ زمنية مختلفة.

- اشتغل القاص الجزائري على توظيف الزمن ليس بوصفه حتمية فنية تؤطر الأحداث وتموضعها حسب حالاتها، بل كان هذا التوظيف لحاجة جمالية، دلالية، عميقة رامزة، تزيد القصة تماسكا وتعبيرا.

- شكل المكان ركيزة أساسية في بناء القصة القصيرة وعكس هوية الأعمال القصصية كثيرا، وكانت له سلطته على مكونات السرد الأخرى، وتنوعت علاقاته بها، بوصفه الحيز الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات، وتتخذ فيه اللغة اشكالها المختلفة ومستوياتها المتعددة.

- تنوعت الأمكنة في القصة الجزائرية القصيرة، بين منفتحة ومنغلقة، وبين مقدسة ومدنسة، كما كانت لهذه الأماكن أبعاد مختلفة تنوعت بين الاجتماعية، السياسية، الثقافية/العلمية والدينية.

- تشكلت بين المكان والآخر علاقات مختلفة، وبمستويات متباينة، فكان للشخصيات ارتباط وثيق بالمكان ذي المحمولات العاطفية النفسية والإنسانية بالنسبة إليها، نظرا للتفاعل الدائم القائم بين هذين المكونين القصصيين: المكان والشخصية.

- فتحت بعض القصاصات الجزائريات الجدل واسعا حول احتكار الأمكنة بوصفها فضاءات حركة وحياة لكلا الجنسين، وكيف أنها صارت تحت سلطة ذكورية، تسيطر على كثير من هذه الأمكنة ورفض الذكوري لتأنيث هذه الأمكنة كالمقهى والشرفة.

- استحضر القصاصون الجزائريون المكان استحضارا فنيا جميلا، وتعاملوا معه بوعي فني، بوصفه إطارا ذا محمولات وتأثيرات، تؤثث النصص القصصي بجدية، واختلفت طريقة التعامل والاحتفاء بالمكان من كاتب إلى آخر.

- توزعت سلطة المكان على أجزاء مختلفة من القصص القصيرة، انطلاقا من عناوينها، التي جاء الكثير منها ذا طابع مكاني، سواء العناوين الرئيسية أو الفرعية أو الثانوية، كما كانت كثير من الفواتح القصصية دالة على المكان وصفا وتأطيرا ومنطلقا، ووردت بعض الخواتم المكانية في القصص دالة على أمكنة كتابة هذه النصوص القصصية.

- كما أحسست في جولتي داخل البناء اللغوي والتركيب الأسلوبي للقصص المدروسة، أن هناك رهانا كبيرا لهؤلاء القصاصين على اللغة، فعمدوا إلى اختيار الألفاظ والعبارات، وتكثيف اللغة، مبتعدين عن حشد الألفاظ على حساب حشد المعاني، مستثمرين اللغة والتوليد الدلالي.

- تأرجحت لغة القصة القصيرة الجزائرية في هذه المرحلة بين مستويين رئيسيين هما: الفصيحة والعامية، وهو ما ولد لغة ثالثة يمكن أن نطلق عليها "العامية الفصيحة أو الفصيحة العامية"، أو "اللغة الوسطى". وذلك قد يكون مبرره الشخصيات القصصية ومستوياتها المعيشة، الاجتماعية، العلمية والثقافية، والتي تستدعي مستويات لغوية ملائمة ومنسجمة حتى تبتعد عن النشوز والارتباك التصوري/القرائي لدى المتلقي.

- وقفنا على ظواهر أسلوبية شائعة في المتن القصصي، لعل أبرزها ظاهرة التناص، التي لم تعد مقترنة بالخطاب الشعري فحسب، بل اجتاحت القصة القصيرة أيضا، وتنوع التناص بين الالتفات إلى النص الديني، الأدبي، والتراثي، وتباينت مستويات التناص بين كاتب وآخر في استراتيجيات استحضار هذه النصوص الغائبة، وتنوع التكرار بين تكرار للأسماء، الافعال، الصفات، العبارات بمدلولاتها الزمكانية. وكان لظاهرة السخرية حضور في المتن القصصي ولو بدرجة أقل، حيث استعمل القصاصون أساليب ساخرة في معالجة القضايا الاجتماعية والسياسية والدينية.

- كان للتجريب الفني ملامح مختلفة في المدونة القصصية الجزائرية لهذا القرن الجديد، لعل أبرزها تداخل الأجناس الأدبية وحوارها داخل النص القصصي القصير، انطلاقا من الشعر الفصيح والعامي، إلى القصة القصيرة جدا، فحضور مقاطع مسرحية أيضا. وهو ما جعل من القصة القصيرة تتصف بسمات النص الموسوعي/المفتوح، الجامع لأجناس أدبية عديدة والمنفتح على أشكالها ومقولاتها.

- من ملامح التجريب كذلك اكتساح النصوص الموازية للقصة الجزائرية، إذ لم تعد هذه المرافقات النصية مقتصرة على العناوين والتقديمات في بداية المجاميع القصصية، بل امتدت إلى أجزاء النص وداخله أيضا وفي ختامه، وكانت ذات حضور كمي كبير، ونوعي غني بالإيحاءات ومنها:

الهوامش، الاستهلالات والعناوين الثانوية الداخلية.

- كان للقصة القصيرة جدا في المجاميع القصصية المدروسة حضور مكثف أيضا، في مواضع مختلفة من المجاميع، وهو ما يطرح فرضية أن تكون القصة القصيرة معبرا أجناسيا إلى أجناس أدبية أخرى، وأن تكون القصة القصيرة جدا، بديلا أجناسيا للقصة القصيرة أيضا.

خاتمة:

إن مقاربة النص الأدبي بالتحليل والنقد ليس بالأمر السهل الهين، لأنه يحتاج إلى مرجعية معرفية، ومنظومة منهجية ناضجة جادة، كما أن محاولة التوغل في عوالم النص القصصي الجزائري يحتاج إلى التحلي بمجموعة من الأدوات القرائية والإجراءات المساعدة على استكناه هذه النصوص واستبطانها.

وبعد هذه القراءة في المتن القصصي الجزائري في هذه الفترة الممتدة على أكثر من عقد من الزمن، أي بين عامي 2000 و2012، خلصنا إلى نتائج كثيرة منها:

- حققت القصة القصيرة الجزائرية – في الفترة المدروسة – أدبيتها باكتسابها لهويتها الفنية، واستقلاليتها عن أجناس أدبية أخرى كالرواية والمسرح والشعر، وذلك من خلال ما تميزت به من خصائص فنية، ومكونات نصية، وبنيات داخلية بارزة، وقيم وظواهر أسلوبية خاصة، جعلت منها جنسا أدبيا ذا سلطة على القارئ/المتلقي يستمدها من أدبيته.

- كان النصص القصصي مسيجا بنصوص موازية كثيرة جدا، وكانت بمثابة الخطاب الموازي/الهامشي، الذي يمارس على القارئ سلطة الهامش الموازية لسلطة النص/المتن لتتحالف السلطتان/الخطابان/النصان على أفق القارئ.

- لم ترد النصوص الموازية في بداية المجاميع القصصية ولم تكتف بنواجد مقدماتي/أولي ممهد لولوج عوالم جسد النص، كالاستهلالات الداخلية/الفرعية، والعناوين الثانوية، والخواتم الزمكانية والهوامش.

- أدت النصوص الموازية وظائف عديدة، منها الإغرائية، الوصفية فالتوضيحية، واختلفت مرجعياتها بين أدبية، دينية، ثقافية، سياسية وتاريخية.

- كان لبعض النصوص الموازية تأثيرا على بنية النص القصصي، حيث ساهمت العناوين الثانوية – مثلا – في تجزيئ القصة إلى مقاطع قصيرة، جعلتها تبدو ومضات قصصية جدا. وهذا ما مهد لحضور القصة القصيرة جدا كجنس أدبي، في المدونة القصصية الجزائرية المعاصرة.

- كان للزمن – بوصفه مكونا سرديا هاما – سلطته النصية الكبيرة، إذ اشتغل القصاصون على تفاصيله، ومكوناته، بتقنيتي: الاسترجاع، والاستباق، بلمسات فردية لكل قاص.

- سيطر السرد الاسترجاعي على مجريات القص في هذه المرحلة، وكانت الذاكرة المنطلق الغالب لكل التجارب تقريبا، مع استعمال قليل نادر لتقنية الاستباق والاستشراف.

- تعددت علاقات الزمن كمكون قصصي بالآخر، فكان ذا روابط مختلفة بالأمكنة كفضاءات للأحداث، وبالشخصيات كمحركات لها، وكان الزمن ذا محمولات ذاتية/عاطفية/شخصية لهذه الشخصيات.

- تواجد الزمن في مواقع كثيرة من جسد النص القصصي بداية من النصوص الموازية، كالعناوين والإهداءات والاستهلالات، إلى الخواتم والهوامش، كما جاءت كثير من الفواتح النصية بصيغ زمنية مختلفة.

- اشتغل القاص الجزائري على توظيف الزمن ليس بوصفه حتمية فنية تؤطر الأحداث وتموضعها حسب حالاتها، بل كان هذا التوظيف لحاجة جمالية، دلالية، عميقة رامزة، تزيد القصة تماسكا وتعبيرا.

- شكل المكان ركيزة أساسية في بناء القصة القصيرة وعكس هوية الأعمال القصصية كثيرا، وكانت له سلطته على مكونات السرد الأخرى، وتنوعت علاقاته بها، بوصفه الحيز الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات، وتتخذ فيه اللغة اشكالها المختلفة ومستوياتها المتعددة.

- تنوعت الأمكنة في القصة الجزائرية القصيرة، بين منفتحة ومنغلقة، وبين مقدسة ومدنسة، كما كانت لهذه الأماكن أبعاد مختلفة تنوعت بين الاجتماعية، السياسية، الثقافية/العلمية والدينية.

- تشكلت بين المكان والآخر علاقات مختلفة، وبمستويات متباينة، فكان للشخصيات ارتباط وثيق بالمكان ذي المحمولات العاطفية النفسية والإنسانية بالنسبة إليها، نظرا للتفاعل الدائم القائم بين هذين المكونين القصصيين: المكان والشخصية.

- فتحت بعض القصاصات الجزائريات الجدل واسعا حول احتكار الأمكنة بوصفها فضاءات حركة وحياة لكلا الجنسين، وكيف أنها صارت تحت سلطة ذكورية، تسيطر على كثير من هذه الأمكنة ورفض الذكوري لتأنيث هذه الأمكنة كالمقهى والشرفة.

- استحضر القصاصون الجزائريون المكان استحضارا فنيا جميلا، وتعاملوا معه بوعي فني، بوصفه إطارا ذا محمولات وتأثيرات، تؤثث النصص القصصي بجدية، واختلفت طريقة التعامل والاحتفاء بالمكان من كاتب إلى آخر.

- توزعت سلطة المكان على أجزاء مختلفة من القصص القصيرة، انطلاقا من عناوينها، التي جاء الكثير منها ذا طابع مكاني، سواء العناوين الرئيسية أو الفرعية أو الثانوية، كما كانت كثير من الفواتح القصصية دالة على المكان وصفا وتأطيرا ومنطلقا، ووردت بعض الخواتم المكانية في القصص دالة على أمكنة كتابة هذه النصوص القصصية.

- كما أحسست في جولتي داخل البناء اللغوي والتركيب الأسلوبي للقصص المدروسة، أن هناك رهانا كبيرا لهؤلاء القصاصين على اللغة، فعمدوا إلى اختيار الألفاظ والعبارات، وتكثيف اللغة، مبتعدين عن حشد الألفاظ على حساب حشد المعاني، مستثمرين اللغة والتوليد الدلالي.

- تأرجحت لغة القصة القصيرة الجزائرية في هذه المرحلة بين مستويين رئيسيين هما: الفصيحة والعامية، وهو ما ولد لغة ثالثة يمكن أن نطلق عليها "العامية الفصيحة أو الفصيحة العامية"، أو "اللغة الوسطى". وذلك قد يكون

مبرره الشخصيات القصصية ومستوياتها المعيشة، الاجتماعية، العلمية والثقافية، والتي تستدعي مستويات لغوية ملائمة ومنسجمة حتى تبتعد عن النشوز والارتباك التصوري/القرائي لدى المتلقي.

- وقفنا على ظواهر أسلوبية شائعة في المتن القصصي، لعل أبرزها ظاهرة التناص، التي لم تعد مقترنة بالخطاب الشعري فحسب، بل اجتاحت القصة القصيرة أيضا، وتنوع التناص بين الالتفات إلى النص الديني، الأدبي، والتراثي، وتباينت مستويات التناص بين كاتب وآخر في استراتيجيات استحضار هذه النصوص الغائبة، وتنوع التكرار بين تكرار للأسماء، الافعال، الصفات، العبارات بمدلولاتها الزمكانية. وكان لظاهرة السخرية حضور في المتن القصصي ولو بدرجة أقل، حيث استعمل القصاصون أساليب ساخرة في معالجة القضايا الاجتماعية والسياسية والدينية.

- كان للتجريب الفني ملامح مختلفة في المدونة القصصية الجزائرية لهذا القرن الجديد، لعل أبرزها تداخل الأجناس الأدبية وحوارها داخل النص القصصي القصير، انطلاقا من الشعر الفصيح والعامي، إلى القصة القصيرة جدا، فحضور مقاطع مسرحية أيضا. وهو ما جعل من القصة القصيرة تتصف بسمات النص الموسوعي/المفتوح، الجامع لأجناس أدبية عديدة والمنفتح على أشكالها ومقولاتها.

- من ملامح التجريب كذلك اكتساح النصوص الموازية للقصة الجزائرية، إذ لم تعد هذه المرافقات النصية مقتصرة على العناوين والتقديمات في بداية المجاميع القصصية، بل امتدت إلى أجزاء النص وداخله أيضا وفي ختامه، وكانت ذات حضور كمي كبير، ونوعي غني بالإيحاءات ومنها:

الهوامش، الاستهلالات والعناوين الثانوية الداخلية.

- كان للقصة القصيرة جدا في المجاميع القصصية المدروسة حضور مكثف أيضا، في مواضع مختلفة من المجاميع، وهو ما يطرح فرضية أن تكون القصة القصيرة معبرا أجناسيا إلى أجناس أدبية أخرى، وأن تكون القصة القصيرة جدا، بديلا أجناسيا للقصة القصيرة أيضا.

-قائمة المصادر والمراجع:

- أولا_ المصادر:

- 1- الخير شوار: مات العشق بعده، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2003.

- 2- باديس فوغالي: طيناء وقصص أخرى، منشورات الشهاب، الجزائر، الطبعة الأولى، 2009.

- 3- بشير مفتي: شتاء لكل الأزمنة، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2009.

- 4- جمال بن الصغير: تمثال الموظف المجهول، دار هومة، الجزائر، الطبعة الأولى، 2002.

- 5- جميلة طلباوي: كمنجات المنعطف البارد، فيسيرا للنشر ، الجزائر، الطبعة الأولى، 2012.

- 6- حسيبة موساوي: لغة الحجر، دار الخطاب، الجزائر، الطبعة الأولى، 2007.

- 7- حكيمة جمانة جريبيع: أنثى الجمر، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الطبعة الأولى، 2007.

- 8- خالد ساحلي: الحكاية الزائدة عن الليلة الألف، دار ميم للنشر، الجزائر، الطبعة الأولى، 2009.

- 9- خليل حشلاف: فراغ الأمكنة، منشورات مديرية الثقافة، سطيف، الطبعة الأولى، 2003.

- 10- دنيا زاد بوراس: صرخة امرأة، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة، الطبعة الأولى، 2012.

- 11- عبد الله لالي: فواتح، منشورات الجمعية الخلدونية للأبحاث والدراسات التاريخية، بسكرة، الطبعة الأولى، 2007.

- 12- عقيلة رابحي: تفاصيل الرحلة الأخيرة، منشورات فيسيرا، الجزائر، الطبعة الأولى، 2010.

- 13– عيسى بن محمود: رحيل، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2006.

- 14– فاطمة بريهوم: بيت النار، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة، الطبعة الأولى، 2004.

- 15– لامية بلخضر: عصي على النسيان، منشورات جمعية شروق الثقافية لولاية باتنة، الطبعة الأولى، 2008.

- 16– محمد رابحي: ميت يرزق، دار الكتاب العربي، الجزائر، الطبعة الأولى، 2007.

- 17– منى بشلم: احتراق السراب، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2012.

- 18– منير مزليني: الظل والجدار، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الطبعة الأولى، 2009.

- 19– نسيمة بوصلاح: إشعارات باقتراب العاصفة، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة، الطبعة الأولى، 2004.

- 20– وافية بن مسعود: و ..تحضرين على الهوامش، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة، الطبعة الأولى، 2006.

- ثانيا _ المراجع:

- 21– إبراهيم الحجري: شعرية الفضاء في الرواية الأندلسية، دار محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الأولى، 2012 .

- 22– إبراهيم خليل: في نظرية الأدب وعلم النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2010 .

- 23– إبراهيم عباس: الرواية المغربية، دار الرائد للكتاب، الجزائر، الطبعة الأولى، 2005 .

- 24– إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 2003 .

- 25- ابن منظور: لسان العرب (مج 11، 13)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 4، 2005

- 26- أبو القاسم سعد الله : تجارب في الأدب و الرحلة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1983

- 27- أبو القاسم سعد الله : دراسات في الأدب الجزائري الحديث ،دار الرائد للكتاب ، الجزائر ، ط5 ، 2007 ،

-

- 28- أحلام حادي: جماليات اللغة في القصة القصيرة، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الأولى، 2004 .

- 29- أحمد بيكس: الأدبية في النقد العربي القديم، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، الطبعة الأولى، 2010 .

- 30-أحمد دوغان : في الأدب الجزائري الحديث ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1،1996

- 31- احمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، (الفترة ما بين 1931-1976)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائرية، 1989 .

- 32-أحمد مؤمن: اللسانيات، النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الطبعة الثالثة، 2007 .

- 33- إدريس بوديبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، الطبعة الأولى، 2011 .

- 34- أعمال الملتقى الثالث للكتابة السردية، أدرار، منشورات فيسيرا، 2014 .

- 35- البشير الوسلاتي: فن القص عند يوسف إدريس، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 2008

.

- 36- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، شركة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ج 3، مصر، الطبعة الثانية، 1972 .

- 37- الطاهر أحمد مكي : القصة القصيرة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط6 ، 1992 ،

-

- 38- اليامين بن تومي، سميرة بن حبيلس: التفاعل البروكسيمي في السرد العربي، ابن النديم للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، الطبعة الأولى، 2012 .

- 39- إيفلين فريد جورج يارد: نجيب محفوظ والقصة القصيرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1997 .

- 40- إيليا الحاوي: في النقد الأدبي، ج3، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، 1980 .

- 41-باديس فوغالي: التجربة القصصية النسوية في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الطبعة الأولى، 2002 .

- 42- بشير بويجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية، 1970-1983، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

- 43- توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، 1984.

- 44- ثناء أنس الوجود: قراءات نقدية في القصة المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

- 45- حاج محجوب عرايبي : دراسات في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة ، منشورات إبداع ، ط1 ، 1993 ،

-

- 46- حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الطبعة الأولى، 2009 .

- 47- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الأولى، 1990 .

- 48-حسن نجمي: شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، الطبعة الأولى، 2000.

- 49- حمادي المسعودي: الحكايات العجيبـة في رحلة ابن بطوطة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان، 2001 .

- 50- حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 2000 .

- 51- حميد لحميداني: نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا، مطبعة آنفوبرانت، فاس، الطبعة الأولى، 2012.

- 52- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007.

- 53- خليل إبراهيم أبو ذياب: دراسات في فن القص، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ا لإسكندرية، مصر، 2000.

- 54- رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، 1964.

- 55- رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000 .

- 56- رمضان الصباغ: الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الاسكندرية، الطبعة الأولى، 1998 .

- 57- سعيد جبار: من السردية إلى التخيلية، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى، 2013 .
- 58- سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
- 59- سيزا قاسم: القارئ والنص، المجلس الأعلى للثقافة، 2002 .
- 60- سيزا قاسم: بناء الرواية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004 .
- 61- شفيق البقاعي: الأنواع الأدبية، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1985.
- 62- شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1993 .
- 63- صادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس.
- 64- صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2003.
- 65- صلاح رزق: أدبية النص، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2002 .
- 66- صلاح صالح: سرد الآخر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى، 2003.
- 67- طلال حرب: أولية النص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، الطبعة الأولى، 1990.

- 68- طه وادي: القصة ديوان العرب – قضايا ونماذج – الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، الطبعة الأولى، 2001 .
- 69- عاطف جودة نصر: النص الشعري ومشكلات التفسير، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1996 .
- 70- عايدة أديب بامية : تطور الأدب القصصي الجزائري (1925-1967) ، ترجمة محمد صقر ،ديوان
-
- المطبوعات الجامعية ،الجزائر 1982 ،
-
- 71- عبد الحق بلعابد: عتبات، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2008.
- 72- عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994 .
- 73- عبد الحميد شاكر: الأسس النفسية للإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008.
- 74- عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، لدراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، 2000.
- 75- عبد الرحمن عبد الحميد علي: النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2005.
- 76- عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الثالثة، 2005 .
- 77- عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالاته، الدار العربية للكتاب، 1988 .

- 78- عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري العربي، دار محمد علي الحامي، تونس، الطبعة الأولى، 2001 .
- 79- عبد العزيز شرف: الأسس الفنية للإبداع الأدبي، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1993 .
- 80- عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 .
- 81- عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردي، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الطبعة الأولى، 2011 .
- 82- عبد اللطيف الصديقي: الزمان، أبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، الطبعة الأولى، 1995 .
- 83- عبد الله ركيبي : الأوراس في الشعر العربي و دراسات أخرى ،الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 1982 ،
-
- 84- عبد الله ركيبي : القصة الجزائرية القصيرة ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا – تونس ، ط 3 ، 1977 ،
-
- 85- عبد الله ركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث (1830-1974) ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1983 ،
-
- 86- عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الطبعة الرابعة، 2007 .
- 87- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995.

- 88- عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة .

- 89- عدي مدانات: فن القصة، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى، 2010.

- 90- عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى، 2010 .

- 91- عمر بن قينة: في الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995 .

- 92- علي بوملحم : في الأدب و فنونه،المطبعة العصرية للطباعة والنشر،بيروت.

- 93- فتيحة كحلوش: بلاغة المكان، قراءات في مكانية النص الشعري، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2008 .

- 94- فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2000 .

- 95- كريب رمضان :فلسفة الجمال في النقد الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009 .

- 96- كريم زكي حسام الدين: الزمان الدلالي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الرابعة، 2002 .

- 97- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ودار النهار، بيروت، الطبعة الأولى، 2002

- 98- لطيف محمد حسن: الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، دار الزم ان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، 2012 .

- **99-محاضرات الملتقى الأول للأدب و الفكر سيدي بلعباس، أيام 25/24/23 ديسمبر 2008،**

،

-

- **100- محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف الجزائر، الطبعة الأولى، 2008 .**

- **101- محمد الزموري: شعرية السخرية في القصة القصيرة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، المغرب، 2007 .**

- **102- محمد الصالح خرفي : بين ضفتين ،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،الطبعة الأولى 2005.**

-

- **103- محمد الطمّار : تاريخ الأدب الجزائري ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 2006**

- **104- محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ال طبعة الأولى ، 2012 .**

- **105- محمد بوعزة: تحليل النص السردي – تقنيات ومفاهيم – دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى، 2010 .**

- **106- محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح، دار حلب للنشر، 2007 .**

- **107- محمد حسن حماد: تداخل النصوص في الراوية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998 .**

- **108- محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد المغربي المعاصر، مطبعة أنفو برانت، المغرب، الطبعة الأولى، 2001 .**

- 109- محمد زايد: أدبية النص الصوفي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، الطبعة الأولى، 2011.
- 110- محمد صابر عبيد: شيفرة أدونيس الشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2009 .
- 111- محمد فتوح أحمد: جماليات الخطاب القصصي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2009 .
- 112- محمد لخضر زبايدية – حسيبة الطاهر مسعودي: أدبية البنية النصية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2008 .
- 113- محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 1990 .
- 114- محمد مصايف: في النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1980 .
- 115- محمد مصطفى سليم: القصة وجدل النوع، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، 2006 .
- 116- محمد ونان جاسم: المفارقة في القصة القصيرة، زيد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، 2010 .
- 117- محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة، لبنان .
- 118- محسن بن ضياف: يوسف إدريس كاتب القصة القصيرة، دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، 1979.
- 119- محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 2010 .

- 120- مجموعة من المؤلفين: أبحاث في الفكاهة والسخرية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، الطبعة الأولى، 2008 .
- 121- مجموعة من المؤلفين: الهوية والتخييل في الرواية الجزائرية – قراءات مغربية – منشورات رابطة أهل القلم، الطبعة الأولى، 2008
- 122- مصطفى عبد الشافعي : ملامح من أدبهم القصصي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر و التوزيع ، الإسكندرية 1998 ،
-
- 123-- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثانية، 1981 .
- 124-- مصطفى ناصف: محاورات مع النثر العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997 .
- 125-- موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي (دراسة تطبيقية) دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 2008 .
- 126- نبيلة إبراهيم: فن القصة – في النظرية والتطبيق- دار قباء للطباعة.
- 127- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر.
- 128- هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2008 .
- 129- ياسين النصير: الرواية والمكان، دار نينو ى للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، الطبعة الثانية، 2010 .
-

- ثالثا: المراجع المترجمة إلى العربية.

- 130– ايمانويل فرويس، برنار موريي: قضايا أدبية عامة، ترجمة لطيف زيتوني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2004 .

- 131– بول ريكور: الزمان والسرد، ج 1، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد، بيروت، الطبعة الأولى، 2006

- 132–بول ريكور : الوجود والزمان والسرد، ج 2، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد، بيروت، الطبعة الأولى، 2006 .

- 133– جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1991 .

- 134– جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الثالثة، 2003 .

- 135– رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع.

- 136– غاستون باشلار: جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، الطبعة الرابعة، 2010 .

- 137– غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة السادسة، 2006.

- 138– فرانك أوكونور: الصوت المنفرد، مقالات في القصة القصيرة، ترجمة: محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993 .

- 139– فولفغانغ كايزر: العمل الفني، ترجمة : أبو العيد دودو، الجزء الأول، دار الحكمة، الجزائر، 2000

- 140– مجموعة من المؤلفين: الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1999.

- رابعا _ المجلات والدوريات:

- 141– آفاق: اتحاد كتاب المغرب، العددان 81–82، فبراير 2012 .

- 142– الثقافة ، تصدرها وزارة الثقافة ،الجزائر،عدد 18 ، ديسمبر 2008

- 143– الرافد: ش هرية ثقافية جامعة، تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد 143، 2009 .

- 144– اللسانيات: مركز البحوث العلمية والتقنية لترقية اللغة العربية، الجزائر، العدد 08، 2003 .

- 145– اللغة والأدب: مجلة أكاديمية علمية يصدرها قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد 15. 2001، العدد16. 2003 .

- 146– قاف صاد: نصف سنوية متخصصة في القصة، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ابن مسيسك، الدار البيضاء، العدد10. 2011 .

- 147– مجلة الفكر والنقد: المغرب، العدد28 .

- 148– مسارات: دورية تصدر عن مديرية الثقافة لولاية الجلفة، العدد الأول، 2007 .

فهرس الموضوعات.

ملخص:

تناولنا في هذه الأطروحة"أدبيةَ القصة القصيرة الجزائرية"في الفترة الممتدة بين عامي 2000و2012م.

بعد التمهيد لهذه الدراسة بمدخل نظري تناول مفهومَ الأدبية،ونشأةَ القصة القصيرة الجزائرية وتطورَها،تم التطرق إلى النصوص الموازية/العتبات،وإشكالياتِ الزمن وفلسفةِ المكان في القصة،كما تناولنا مستوياتِ اللغة وبعضَ الظواهر الأسلوبية التي وسمتها،وتم التطرق إلى بعض ملامح التجريب الفني في المجاميع القصصية المدروسة،وتعد هذه الدراسة محاولة للتوقف عند أدبية القصة القصيرة الجزائرية في هذه الفترة.

Abstract :

This dissertation studied the literariness of the Algerian short story during the time span 2000-2012AD. After a theoretical introduction to the study concentrating on defining the concept of literariness and the arrival of the Algerian story and its growth, we started analyzing parallel texts/thresholds and the philosophy of time and space in the story.

The level of language and some stylistic aspects, in addition to the aspects of experimentation in the aesthetic building in some collections of the studied stories, were another important part of the work.